

地則為客家聚落的美濃地區，客家傳統藍布衫是重要的佐證。木藍產業在台灣北部發展歷史約晚一世紀，但在二十世紀初，在合成藍靛染料出現後，迅速退出市場。

3. 漆藝與藍染技藝的曙光再現

3.1 陳火慶藝師出場

前台灣省政府主席謝東閔先生於民國六十二年設立台灣省手工業研究所，業務工作上一再提示的重要項目之一即是產品的「塗裝」，而漆器的技藝即是一項最傳統而歷久彌新的塗裝技藝，其中現代合成塗料的塗裝技術比較容易獲得資訊，但傳統的漆器技藝卻只能在黑暗中摸索。因為中國漆藝歷史上只有一本書，即明朝黃成先生的《髹飾錄》，該書對沒學過技法的人而言是艱深難懂的，而在社會上更找不到一位能傳授技藝的人，直到民國七十三年才有了轉機。

黃麗淑小姐於民國六十六年由教職轉任手工業研究所的設計組，從事竹木產品的設計開發與廠商輔導，為設計產品表現的需要，一直在尋找塗裝的技法，以提昇產品的品級與加工層次。在多年與廠商共同研究新產品開發過程中，偶而聽到有「老獅」一老師傅這一個人存在，那時候的「老獅」—陳火慶先生已七十歲，自己在大都市的家中與三兒子兩人生產漆器外銷日本，生產的是平常的漆器如刀、叉、匙、碗等生活用品，就跟全國各地的家庭外銷工廠一樣，並無特別之處。而陳火慶先生也秉持一貫的師傅精神，專業地把產品做好，並未察覺社會的改變及他年輕時所學到的技藝對社會有何珍貴之處，外界的人也無從知道他的生命歷程，更不能專業地去體認他的寶貴，他就像鄰家的「阿公」、「歐吉桑」，除了工作外，就是看電視與錄影帶，享受含飴弄孫之樂。

當黃小姐覺得有必要邀請陳火慶藝師到研究所傳授技藝時，受到當時的所長蕭伯川先生全力支持，反而是陳老師有點遲疑，他擔心的是漆器的工具、材料到哪裡去取得？以及有人願意學嗎？

學習漆藝首先要克服的問題是漆的過敏現象，它也會因個人的體質而有不同，最嚴重的是奇癢難當、起泡、化膿等，因此非有相當的毅力是難以渡過的。而漆器的繁複工序、特殊的乾燥環境、精細的研磨、推光、繪畫、雕刻作業，更是個人心性的極大考驗。

在研究所的傳習，讓陳火慶老師的一身功夫於事隔幾十年後終於有展現的機會，除了紮紮實實的技術傳習外，陳老師以其多年的功力，在研究所的環境氛圍下，以具體的創作品展現其修為，讓觀者莫不敬佩不已，研究所為將此發現與社會工藝界人士分享，乃在台北展示中心的工藝家特展區舉辦陳火慶漆藝個展。民國七十五年在

深入瞭解陳火慶老師的技藝與親炙其個人修養後，剛好教育部在甄選第二屆民族藝術薪傳獎，研究所毫不遲疑地推薦陳火慶老師參加，果然陳老師榮膺殊榮，這對畢生默默從事專業技術的匠師是極大的鼓勵。

3.2 藍染技藝的再現

台灣在 18 世紀初期的移民社會，兩岸相互依賴，互動頻繁，互通有無也互相學習，但在中期以後，台灣由於氣候環境極適合藍染植物生長，因而開始大量栽植，生產藍靛染料運銷大陸，生產之初先由大陸閩、泉地區的技術者指導加工，其後老街成立染房的染匠職工亦是來自唐山師傅，方便各項相關的染色技術品質漸趨穩定而本土化，並形成生產的分工與專業化，初期藍染的被染物主要來自大陸的白棉布與苧麻布，經藍染而成爲深淺不一的單色藍布，作爲一般工作或外出的主要服色。有時先套染含單寧色素的樹皮、薯榔後再染藍色，被染物的暗藍色中帶暗赤色調或濃厚近黑，除使色調變化微妙，布料亦復加耐用。

雖然種藍、製藍、建藍等技術在唐山師傅的傳授下，已可大量生產藍靛，但染藍的技法則發展較遲，各種變化多端的夾染、絞染、蠟染等工藝技法以表現藍白相間圖案之美的多樣染色技術並不成熟，反而在 1895 年日治初期，歐洲的合成染料已問世生產，紡織工業取代傳統手工染織產業，在 20 世紀初期台灣傳統藍染產業與染坊的專門染色技藝即逐漸沒落而告中斷。

馬芬妹小姐爲實踐家政專科學校美工科的畢業生，在顏水龍教授的學門下，對傳統工藝的啓發甚早，隨後赴日本文化女子大學專修織物，回國後即到台灣省手工業研究所任職，從事纖維染織技術與設計開發的研究工作，由於日本對傳統染織技藝的研究推廣極爲發達，參與人口眾多，而織物是生活中隨處可見的文化表徵，傳統染織工藝優雅地結合現代環保及回歸自然的思潮，各種植物染色的知識深植人心，其產品也受到普遍歡迎。馬小姐留學日本進修多年，當能體會植物染的發展趨勢，回國當即從事植物染料的染色研究，先是從黃色系開始，之後陸續作了其他色系的研究調查，但還必須有藍色系，否則色環不成立。而台灣資源豐富，本身對藍色好奇，雖然挑戰很大，但仍想一窺究竟，一心想要做出傳統的藍染布。

就藍染工藝的復原工作而言，首先就是要尋找藍染植物並加以栽種復育，而台灣的兩大藍染植物可分爲北部的山藍與中南部的木藍，由於藍染事業沒落多年，藍染植物已淪爲野生，必須先尋獲種源再行人工培育，經過長時間的研究調查，在北部石碇鄉坑內、文山區貓空、三峽鎮安坑、新店市直潭、陽明山菁山里及嘉義梅山鄉半天村等地都找到山藍的蹤跡，而木藍則在踏破鐵鞋後始在屏東縣保力溪的河床上找到。

1996 年秋天開始就近在台大實驗林的溪頭苗圃借用一方苗床地，以扦插法持續栽培山藍作為製藍、建藍試驗的原料，而木藍部份則種在霧峰農業試驗所的苗圃，前兩年由於經驗不足及賀伯颱風而失敗，至 1997 年重新栽植才成功復育，目前兩地的生長情形均極優良，提供充足的試驗原料。

在藍染植物復育成功後，接下來的挑戰則是藍靛染料的製造。雖然它是先人的智慧，但畢竟已是中斷數十年，國內的文獻幾乎是一片空白，只能參考國外的文獻，但畢竟它是非常具有地方性的技術，因此經過多次的試驗，才建立起沈澱法製藍靛的加工技術。

藍靛染料是不溶性的藍靛素，對纖維不具親和性，必須利用木灰水或氫氧化鈉的鹼劑溶解，再藉發酵菌繁殖需要的營養劑使其還原成隱色性染液，才有染著力，此種過程稱為發酵法建藍。其間的溫度、時間及填加物的配方比例莫不需要多次的試驗才得以成功。

在建藍的製程成功後，才是一般所稱的染色工藝，如綁染、夾染、絞染、蠟染等工藝技法，就藍染歷史，台灣的技法並未多樣的發展，僅有整片藍染布，而未能顯現藍白相間的多樣圖案之美。藍染工藝文化的發展有待進一步的努力。

4. 推廣與回響

4.1 漆器技藝的推廣與回響

在民國七十五年陳火慶老師獲得第二屆民族藝術傳統工藝類薪傳獎及七十八年首度個展之後，國內工藝界人士首度目睹與認識到漆器之美及其吸引人的溫潤感與內斂光華，他的作品融合了古典與現代，可說把漆器的技藝發揮到極緻，因此廣獲各界的回響，其後手工業研究所又在民國八十五年的工藝之夢年度活動中，邀請日本世界漆文化會議會員在台北舉辦「中日現代漆藝交流展」，使國內欣賞者的眼光擴展到國外，此外如文建會的文建藝廊，火車站的文化藝廊、手工業研究所、台中縣市文化中心、新竹市文化中心都先後舉辦漆器的展覽，由此而吸引了更多喜好漆器的人士。

在民間的努力方面除了少數個人從事創作的努力外，賴高山先生與其子賴作明先生；王清霜先生及其子王賢民、王賢志先生，皆一直從事漆器生產事業，近年來則積極從事漆藝創作，尤其賴高山先生父子除設立私人漆器博物館外，亦開放漆器工作室開班授徒，更使漆藝人才大增，而藉著多年來與日本漆藝界的交往，於台日漆藝的交流上著力甚多，在漆藝的推廣成效卓著，而位在埔里的龍南漆文物館隨著文化產業觀光觀念的導入，埔里地區在 921 集集大地震前的觀光人潮，更是漆文化推廣的重要據點。

台灣省手工業研究所本著其一貫對台灣工藝發展的使命感，在發掘了國寶級的陳火慶先生後，對推動漆藝的傳承發展才有了著力點，也因為得到社會的回響與肯定，更積極地投入推動，先後辦理多項展覽，八十四年的暑假漆藝技藝訓練，八十五年完成的漆器藝人陳火慶技藝保存與傳習規劃報告書，及接續的一年期傳習計畫的付諸實行，所傳習的十位學員陸續獲得各項中央或地方文化藝術單位舉辦之工藝或美術競賽的大獎，部份因具備了此項技藝而進入研究所進修，將來必能成為社會的文化資產。

4.2 藍染工藝的推廣與回響

在馬芬妹小姐積極在全台各地山間野溪尋找藍染植物，研究試驗製藍、建藍技術復原的同時，國內另外一位染織藝術家陳景林先生則趁著中國大陸對外開放，每年都花費很長的時間到中國西南地區做少數民族的考察，在那個仍完全使用植物染色的地區，可以說三十多個少數民族沒有一個不使用藍染的，他同時詳細地記錄了當地藍染工藝的過程，多年的切磋互動，使得藍染技術更見成熟，而慈濟大學的李瑞宗教授多年來即對台灣藍染工藝的產業文化進行研究調查，在馬小姐成功復原製藍、建藍技術後，結合陽明山國家公園管理處，開始結合地方社區人士，尋找當地藍染文化資源，辦理教育推廣的工作，均獲得熱烈的迴響。

在社區的推廣方面，三峽老街的染坊常見諸媒體，三角湧文化協會也已做了相當的調查研究，但要見到了馬小姐的研究後才有了具體的目標與輪廓，不過要形成地方的特色文化產業，仍有諸多的難題亟待克服。另外南部美濃鎮的愛鄉協進會也開始在殘存尚多的線索中研究他們藍布衫的歷史，而馬小姐的研究成果更直接加強了他們的信心。嘉南平原上一個地名叫做「菁仔寮」的村莊—台南縣後壁鄉墨林村的村長殷政先生是位六十歲左右的企業家，花費四天的時間每天清晨開車到草屯，晚上再乘著夜色返回「菁仔寮」，其夫人說沒看過他那麼快樂的樣子，他是到草屯研究所參加製藍、建藍的技術講習班，為的是瞭解地方上先民的足跡。啊！多可愛可敬的同胞，也可見傳統工藝的魅力。

5. 討 論

5.1 缺乏教育體系的支撐，傳統工藝人才隨著產業的興衰起伏：

由於中國的傳統觀念中認為「形而上者謂之道，形而下者謂之器」，使得傳統工匠的社會地位低落，知識份子卻步的結果是相關工藝的著書立說相對缺乏，經驗智慧無法傳承，影響所及大至科學文明的大幅落後，小至當今生活品質、生活文化的低落。

流風所及，國內工藝教育體系的缺乏也就不足為奇了。

由於傳統工藝人才的培育缺乏正規而完善的學校教育及近代工廠的生產教育，因此當傳統工藝產業興起，民間必須以自己的資本，加倍努力去培育技術人才，去摸索自己的技術。等到產業隨著社會經濟環境的變化而必須轉型時，由於缺乏應變的能力，在產業沒落後，人才轉業或凋零是必然的現象。

台灣的漆器技藝，大陸系統的傳承在民國七十年代就已逐漸凋零。而在日據時代雖有一段時期的學校教育，畢竟那只是相當於國中的職業教育，現今尚活躍的兩位均是再赴日本進修才得以繼續漆藝的傳承，其他畢業生率皆沈寂了。從民國六十二年興起的銷日漆器產業雖曾盛極一時，但由於技術層次難以提昇，在民國八十年左右即相繼轉移到大陸或越南。即使是身懷絕技的陳火慶老師，若不是研究所的發掘、傳習、推廣，其技藝也將淹沒在經濟發展的洪流中，台灣的漆器技藝將只是少數人模糊的記憶。

5.2 研究機構對傳統技藝再生的功能

台灣省手工業研究所是國內唯一的工藝研究發展機構，雖說設立宗旨是產業發展導向，但文化特色的設計開發卻是最重要的業務方針，要推動的是傳統工藝產業的發展，因此研究台灣傳統工藝的文化歷史與技藝，再結合傳統與現代的創新是基本理念。十多年前，在目前社會上部份的個人工藝創作者尚未出現前，所有的傳統工藝技藝均存在產業中，研究所的業務內容是要與業者結合，共同開發新產品與技術的精進，此點使得研究所能透過業界的介紹而認識陳火慶先生。

研究所的首任所長蕭伯川先生早年留學日本，對漆器的發展一直寄以厚望，所以才會於六十七年間派唐永折先生與筆者每週末到台北跟隨范和鈞先生學習漆藝，首任技術組組長唐永折先生更是福州漆藝的傳承發揚者，因此當民國七十三年陳火慶先生要到研究所傳習漆藝時，大家是充滿期待，雖然第一堂課教室是在樓梯口的走廊，因為挪不出室內空間。

黃麗淑小姐是爲了設計開發新產品及輔導廠商的需要而尋找漆藝技術的，在茫茫人海中碰到陳火慶老師並非預設的期望，但相遇後的真誠對待，執著、勤勉、鑽研及使命感，陳火慶老師的傾囊相授，終於使陳先生的一身技藝有了薪火相傳。而黃麗淑小姐也不負眾望地結合其竹編技藝，產品設計的歷練，連獲三年全省美展首獎而取得永久免審資格，也在民族工藝獎及日本國際漆器設計競賽中屢創佳績，再透過展覽，使漆藝的迷人之處益加凸顯，形成一股漆器再生的力量。其後投身於台灣漆器文化與歷史的訪問調查，才能有漆器藝人陳火慶技藝保存與傳習規劃的執行，使得漆器

技藝重新在台灣站穩了腳步。

從漆藝國寶的發現，技藝的傳習、展覽的推廣可說完全是手工業研究所業務發展的需要，雖然業務推動的方向會因執行人的理念認知、處事態度而有所差異，但研究所研究開發的理念一直是從傳統中創新、發揚傳承而來的工藝文化特色，因此才能在此項技藝的保存傳習上發揮其應有的功能，其功能也是別的機關難以取代的。

而就藍染工藝的復原再生方面，研究所羅致了專業人員，賦予充分的信任與行政支援，才能從全省各地去尋找藍染植物種源，與農業試驗機關合作栽種、採收，從而經過漫長的試驗、多次的失敗，再義務地從事公開推廣，其鑽研的精神更是公設研究機關的本色。

5.3 生活文化品質的沈淪，促使傳統工藝產業的沒落，傳統工藝技藝的流失：

台灣的社會由於升學主義盛行，考試競爭激烈，因此從小就缺乏生活教育，缺乏欣賞文化藝術的教育。社會大眾在汲汲營營於發財致富的洪流中，生活的態度是將就的，缺乏對生活內涵與品質的顧念。因此生活日用品在廉價而大量生產的化學塑膠或金屬產品出現後，迅速取代了深具歷史傳承而優雅的傳統工藝品，如塑膠水缸擊垮了水里的陶質水缸窯業，現今隨處可見的塑膠、免洗餐具則是陶瓷餐具產業不振的大敵。凡此都造成傳統工藝技藝的流失，可以說傳統工藝技藝是依存在產業而發展的，而產業的發展則要依賴生活的需求，如此才能生生不息。台灣的漆藝與藍染工藝的發展軌跡亦依稀可尋，當台灣人的生活中逐漸失去漆器與藍染布的蹤影，就是其技藝瀕於斷絕之時，今日也許因文化與經濟富裕的發展，讓我們一時有能力加以復原傳承，但若只是少數人以它來從事藝術創作而已，不能落實到生活中，則其生命力終將是有限的，其傳承的意義也就不那麼重要了。

5.4 傳統基礎並不深厚，唯有長遠規劃，加倍投資，才能豐富文化內涵：

就工藝在社會文化的意義而論，漆器與藍染技藝在台灣的四百年歷史發展中，可說並未發展出既深又廣的技藝層次與民間市場，在大陸與台灣間來往品頻繁時期，所需之漆器可直接從大陸進口，台灣本島的技藝人才需求就少了，而日本據台時間只有五十年，化學塑膠製品已逐漸出現，台灣人並未養成如日本人在生活中使用漆器的習慣，漆器在國內的市場極為有限，而能像陳火慶先生得以學到日本漆藝精髓者可謂空前。當前漆藝的學習風氣雖漸興盛，但人數畢竟有限，一般民眾並不認識漆器，若論技藝的再生，以社會整體而言，那只是少數幾棵樹苗的發芽而已，要成大片森林仍須民間與政府共同的研究發展與輔導推廣。

在藍染工藝方面，台灣雖曾大面積種植藍染植物，生產藍靛，但它大部份是與大陸貿易的商品，本地民眾穿著的率皆為單色的染布，至於綁染、絞染、型染、蠟染的技藝並未出現，也顯得藍染文化並不豐富。當前的藍染技藝雖經過調查研究試驗，得以再現生機，但如何豐富其內涵，廣為社會所認同，並顯現其文化傳承的意義，創造當代的衣飾文化，仍須更大的努力。

5.5 傳統技藝中蘊含珍貴的智慧與價值

綜觀藍染工藝技藝，從藍染植物的辨認到生育地的選定栽植，它是生物學的領域；而其後的製藍、建藍、染藍過程則是一連串的物理化學反應，現代科學已可將整個過程做出完整的解釋，但在科學並不發達的古代，先民憑著代代相傳、經驗的累積，卻能發展出令人佩服的智慧，也許這種啟發才是傳統技藝中彌足珍貴之處。譬如在發酵建藍的製程中，為了控制 PH 值所使用的鹼劑，傳統方法是選用闊葉樹堅硬材質的白木灰為最佳，從前僅知道它是比較溫和不傷手的鹼劑，除了適合棉麻等植物纖維的染色外，動物性的蛋白質纖維染色亦是非常理想的鹼劑，就現代化學的知識而論，它含有鈉、鉀、矽等成分，是非常好的緩衝溶液（buffer solution），對 PH 值具有穩定作用，非常適合長期的發酵建藍作業。

6. 結 論

- (1)台灣的傳統工藝由於缺乏教育體系的支撐，致使發展基礎相當薄弱，在供給面上缺乏深厚的技術及文化藝術修養以從事創新設計開發；在需求面上，缺乏普遍的生活文化教育，致使優雅的傳統生活器物文化喪失了生存空間，在急速工業化的激流中，在將就的速食文化中，傳統工藝技藝隨著產業的沒落、匠師的轉業與凋零而急速流失，漆器與藍染工藝可說是兩個典型的例子。
- (2)台灣省手工業研究所在研究設計開發與廠商輔導的業務工作，遇見了埋沒人海中的漆器國寶人才陳火慶藝師，能進一步達成漆器技藝再現生機的使命，其所以成功的因素如下：
 - ①研究所一向尊重專業技術的態度。
 - ②技術人員真誠對待的心性。
 - ③對從傳統中創新的體認與文化思維。
 - ④以工藝在社會的發展為一生的志業與使命感。

而藍染技藝的復原除了上述原因外，政府公設研究機構的角色功能更是關鍵的因素。

(3)漆藝與藍染這兩項傳統工藝在台灣的历史與社會脈絡中並未具備深又廣的基礎，目前雖經政府與民間的共同努力而出現一線生機，但距離繁榮發展，普及融入大眾生活當中，使文化與產業能永續發展，則尚需凝聚各方共識，長遠規劃，落實執行，一步一腳印，才能克盡全功。

參考文獻

1. 黃麗淑、翁徐得，1996，《漆器藝人陳火慶技藝保存與傳習規劃報告書》，台灣省手工業研究所，文建會。
2. 馬芬妹，1999，《青出於藍—台灣藍染技術系譜與藍染工藝之美》，手工業叢書第27號，台灣省手工業研究所。
3. 《2000年藍染工藝座談會紀實》，國立台灣工藝研究所（尚未發表）。

亞太傳統藝術論壇學術研討會 學術研討會
Asia-Pacific Traditional Arts Forum/Conference

發言單 Note of Statement

傳統工藝的再生—以漆藝與藍染工藝為例—

Regeneration of Tradition Craft-Taking Lacquer Craft and Indigo Dying as Examples

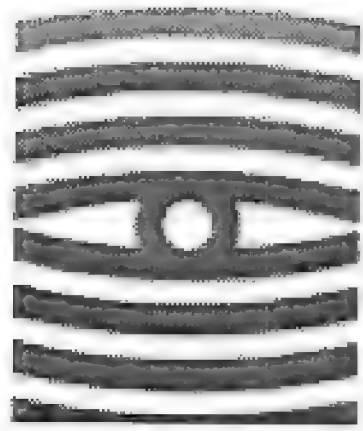
／翁徐得 (台灣) Dr. Ueng, Shyu-Der (Taiwan)

姓名 Name :

國籍 Nationality :

職稱 Professional Rank :

請在發言之後交給工作服務人員，謝謝！
Please hand it to staff after making statement. Thanks.



亞太傳統藝術論壇

Asia-Pacific Traditional Arts Forum

學術研討會 Conference

維吾爾族十二木卡姆—

一個印度、波斯／阿拉伯與中國音樂文化融合的產物

The Influences of India, Persian/ Arabic, and Chinese
Musical Culture on Uighurian on Ikki Muga

蔡宗德（台灣）

Dr. Tsai, Tsung-Te (Taiwan)

行政院文化建設委員會 指導
Directed by the Council for Cultural Affairs,
The Executive Yuan, R.O.C.
國立傳統藝術中心籌備處 主辦
Hosted by the Preparatory Office of
National Center for the Traditional Arts
國立藝術學院 承辦

維吾爾族十二木卡姆——

一個印度、波斯／阿拉伯與中國音樂文化融合的產物

蔡宗德

本文旨在針對維吾爾族「十二木卡姆」(On Ikki Muqam)發展過程中，受到外來音樂文化影響的初步探析。新疆由於地處印度、波斯／阿拉伯及中國之間的樞紐位置，過去藉著絲路而成為溝通東西文化交流的主要管道，而這也促使了新疆成為各民族文化的鎔爐。因此，我們可以發現新疆各種傳統藝術，例如繪畫、雕刻、建築、書法、音樂、舞蹈等，往往結合印度、波斯／阿拉伯或中國等國家的文化要素，而產生出具有特殊風格的新疆藝術文化，這種現象在維吾爾族傳統音樂「十二木卡姆」中更是明顯。因此，爲了要分析說明維吾爾「十二木卡姆」中與印度、波斯／阿拉伯以及中國音樂文化之間的關聯，本文乃根據歷史文獻與田野資料分析，將論文分爲四個部分來討論：一、維吾爾族「十二木卡姆」的型成與發展；二、歷史上西域大曲樂曲結構與印度音樂關係；三、波斯／阿拉伯音樂文化對「十二木卡姆」的影響；四、「十二木卡姆」中的中國漢民族音樂要素；五、結論。

前 言

在民族音樂學的領域中，有關不同音樂文化體系接觸而產生文化融合(syncretism)現象的討論已經很多(Merriam 1964:313-315；Nettl 1983: 353; Blacking 1995:137-139)，這種不同文化傳統彼此學習和交流而產生的一種新文化綜合體的研究所以會受到如此的重視，除了因爲它涉及音樂文化傳播與音樂風格形成等複雜問題外，它也常是音樂發展過程的重要關鍵，這也就是爲什麼「音樂文化融合」的研究一直都是民族音樂學界重要的研究議題。而新疆維吾爾族音樂文化，特別是「十二木卡姆」就是這種音樂文化融合最好的例子。

新疆是一個多元民族的地區，其中包含了維吾爾、哈薩克、吉爾吉斯、塔吉克、烏茲別克等四十七個民族，因此民族文化與民族文化之間的相互影響非常的普遍，再加上新疆地處波斯／阿拉伯、印度、及中國之間的樞紐位置，過去藉著絲路而成為溝通東西文化交流的主要管道，這也促使了身爲新疆主要民族的維吾爾族吸收不同音樂文化體系特性而產生新的音樂文化系統，而有維吾爾「音樂之母」雅譽的十二木卡姆(On Ikki Muqam)更是這種音樂文化融合的代表。

本文最主要的目的就是嘗試著去探討十二木卡姆如何受到印度、波斯/阿拉伯及中國音樂文化影響而發展出維吾爾族的古典音樂文化體系。

維吾爾族「十二木卡姆」的歷史發展

由於缺乏可信的史料，要研究維吾爾十二木卡姆(On Ikki Muqam)的歷史是有些許的困難。誠如 Abdulaziz Khashimov 所言：

十二木卡姆源自於東土耳其的事實是可以被解釋的，但是由於維吾爾人多次遭到外族的侵略人民顛沛流離，而使得他們所創造的文物被破壞、許多書籍文獻也因此流散到其他國家(1992:312)。

如今要研究維吾爾族十二木卡姆的歷史發展，大概只能從少數的中文史料、外文專著或維族的口傳歷史來收集。而唯一與十二木卡姆相關的維文史料則是 1854 年由維吾爾人 Mogiz 所撰寫的《樂師史》(*Tavarixi Muzikiyun*)一書，然而該書僅記載喀什木卡姆部份，其餘五種木卡姆(哈密、吐魯番、伊犁、多朗與和闐木卡姆)歷史發展多為口傳歷史，少有文字史料可查。

喀什木卡姆起源自何時已不可考，然而根據《樂師史》記載，喀什木卡姆約在西元十六與十九世紀經過兩次的系統化之後才形成今日的規模。喀什木卡姆第一次的系統化是在西元十六世紀，由當時葉爾羌汗國王后阿曼妮莎汗(Amannisahan Nafisi)與宮廷音樂家玉素甫·卡地爾汗(Yusup Khadir Khan)主導，並邀請許多當代樂人收集改編民間歌曲或新寫作品，完成了十六套木卡姆音樂(參見表一)，也就是現在喀什木卡姆的木卡姆巴斯(*muqambesh*)與穹乃格曼(*cong naghmah*)部份。¹第二次系統化是在 1879 年喀什樂人艾里姆·賽里姆(Elim Selim)、穆罕默德·毛拉(Mohammad Molla)與葉爾羌樂人薩依德·瓦里地(Said Walidi)三人把當時民間流行的達斯坦(*dastan*)與麥西熱普(*mashrap*)樂曲加入原有的木卡姆巴斯與穹乃格曼部份，而成為現今的喀什木卡姆(Tsai 1998:66-68)。由此看來，原始的喀什木卡姆應該僅指木卡姆巴斯與穹乃格曼部份，達斯坦與麥西熱普是後來加入的，這也就是為什麼在新疆並非所有套曲都可以稱為木卡姆，木卡姆一定要有木卡姆巴斯與穹乃格曼兩部份，尤其是木卡姆巴斯更是不可或缺。

¹ 西元十六世紀的喀什木卡姆共有十六套，其中的 *vesal*, *chahar zelep*, *biatek* 與 *ishilet angez* 四套已流失，目前只剩十二套。

木卡姆名稱	編曲或創作者	木卡姆名稱	編曲或創作者
1. Uzkhal	Al-Farabi	9. Mushavirek	Paliwang Mohammad Kushitenge
2. Rak	Al-Farabi	10. Biatek	Paliwang Mohammad Kushitenge
3. Oshak	Al-Farabi	11. Dugah	Paliwang Mohammad Kushitenge
4. Iraq	Mawllana	12. Segah	Paliwang Mohammad Kushitenge
5. Adjam	Abdu Rahman Jami	13. Chargah	Paliwang Mohammad Kushitenge
6. Nawa	Al-Sheykh Nawai	14. Pandjigah	Paliwang Mohammad Kushitenge
7. Vesal	Yusup Khadirkhan	15. Chebiyat	Yusup Siddiq
8. Chahar Zelep	Paliwang Mohammad Kushitenge	16. Ishilet Angez	Amannisahan Nafisi

表一：葉爾羌汗國時期的十六套木卡姆

雖然在維文與漢文史料中並沒有直接記載維吾爾十二木卡姆的起源，然而在漢文史料中卻有許多與十二木卡姆結構相似的西域大曲歷史的記載，這些資料或許可以提供我們對西域大曲與十二木卡姆之間關係的探討，進而藉此了解十二木卡姆的可能起源。

歷史上西域大曲樂曲結構與印度音樂關係

許多學者深信十二木卡姆的前身應為唐宋時期的大曲，而唐宋大曲則深受漢張遷赴西域所帶回的《摩訶兜勒》所影響（關也維 1982；錢伯泉 1991；周菁葆 1988）。Laurence Picken 在與 Mark Slobin 的對話中曾指出：

維吾爾的史料中指出東土耳其斯坦（維吾爾）的木卡姆有一個相當古老的起源，可能追溯中國唐代時期（西元 7-10 世紀）的中亞。如此看來木卡姆應可視為漫長歷史影響下的中亞音樂形式（c. f. Beliaev 1975:253）。

因此從《摩訶兜勒》和唐宋大曲的樂曲結構分析中，我們或許可以看到維吾爾木卡姆歷史發展的雛型。

一般而言《摩訶兜勒》被認為是中國歷史上第一個組曲的形式，它是由張騫於西元前 123 年從樓蘭和車師帶回中原（唐·房玄齡等 1976:715；宋·王灼 1985:218），而維吾爾的學者穆罕默

德·伊明(Muhammad Imin) (1992:89)則更明確指出張騫帶回《摩訶兜勒》的確切地點是哈密。漢代協律都尉李延年根據《摩訶兜勒》重新改編成組曲式的軍樂《新聲二十八解》。

根據中國大陸學者研究，《摩訶兜勒》一詞為印度梵文 *mahadur* 的音譯，學者瓦特爾斯更進一步指出 *mahadur* 源自梵文 *maha-turya*(關也維 1982:9;錢伯泉 1991:33)。根據《梵和大詞典》(荻原雲來編 1979: 547,1011)解釋，*maha* 是偉大的、大的或大量的意思，*turya* 指的是伎樂、音樂、鼓樂、鑔鈸或樂器之意。根據維吾爾文學者劉義棠的說法，在語言學中字母 *t* 可以與鄰近音 *d* 互換，而 *ya* 為無意助詞可以從 *dur* 中省略。在《五體清文鑑》(Jitsuzo et al 1996:404)一書中也解釋，*dur* 這個字在維吾爾文和蒙古文中皆為鼓樂之意。如此一來，《摩訶兜勒》或 *mahadur* 則可譯為「大曲」，特別指的是以鼓、鑔、鈸等打擊樂器為主的大型鼓吹樂曲應無異議。

在維吾爾族與漢族中也有許多名詞同樣意指大型樂曲。例如，現今喀什木卡姆的第一部份穹納格曼(*chong naghmah*)，被認為是喀什木卡姆的原型，其維吾爾文就是大型樂曲之意；哈密木卡姆第二套曲 *Ulugdur*，在古維吾爾語中同樣指大型音樂；而唐宋《大曲》也有著相同的意義。若是從語意與歷史的發展過程來看，實在很難不讓我們聯想維吾爾十二木卡姆、唐宋大曲、西域《摩訶兜勒》與印度 *mahadur* 之間的關係。

從樂器的使用上來看，《摩訶兜勒》是以鼓、鑔、鈸等打擊樂器為主的大型鼓吹樂曲，這與唐宋大曲、維吾爾族納格拉合奏(*naghra ensemble*)極為相近。以唐宋大曲的龜茲樂為例，根據《舊唐書》的作者劉昫所述：

自周、隋以來，管弦雜曲將數百曲，多用《西涼樂》；鼓舞曲多用《龜茲樂》。其曲度皆時俗所知也…其使用樂器包括豎箏篪、琵琶、五弦琵琶、笙、橫笛、簫、篳篥、毛員鼓、都曇鼓、答臘鼓、腰鼓、羯鼓、雞婁鼓、銅鈸、貝各一件。毛員鼓現今已不復見(劉昫 1980:1068-71)。

上面所提到《龜茲樂》所使用的 15 件樂器中，有 6 個鼓和 1 個鈸，如同《摩訶兜勒》，其打擊樂器特別是鼓佔有極重要的地位。龜茲是唐代佛教的中心地，而它的音樂顯示出了同時期受到印度的影響，日本的民族音樂學家岸邊成雄(1973:506)也曾指出西域音樂系統的根基，包括哈密和龜茲，是屬於印度音樂的一支。雖然漢代的龜茲樂的樂譜並未流傳下來，但史料中卻提供了一些證據指出龜茲樂是一種帶有印度色彩的鼓吹樂。

新疆常用來演奏木卡姆音樂的納格拉合奏在樂器編制上也與《摩訶兜勒》、《龜茲樂》有其類似處。納格拉合奏一般包括了一到二支嗩吶，一或數對納格拉鼓，規模大者常加入吹管樂器喀納依(*kamey*)與冬巴克鼓。如果暫且去除掉新疆受到波斯/阿拉伯樂器影響，我們會發現無論是《摩訶兜勒》、唐宋大曲或維吾爾族十二木卡姆在樂器的使用上都是以鼓吹樂的型式來呈

現。

從樂曲結構上看，受到印度影響的唐宋大曲與十二木卡姆穹納格曼部份也有許多相似之處。無論是唐宋大曲或是十二木卡姆都是一種綜合性的音樂型態，兩者都包括器樂、聲樂和舞曲三種表演型態(楊蔭瀏 1985:II-32；Tsai 1998:18-28)。唐宋大曲可以分為三個部分——散序(散板的前奏曲)，歌頭和舞遍。散序是一種器樂獨奏、輪奏或合奏，沒有歌唱及舞蹈；歌頭是以歌唱為主，用器樂伴奏，可以伴隨舞蹈也可以沒有舞蹈；舞遍則是以舞蹈為主，器樂伴奏，歌或不歌不一定。在十二木卡姆方面，以喀什木卡姆為例，整個套曲也是由歌曲、器樂間奏曲(又稱「瑪呼里」，阿拉伯文為 *marghuli*)與舞蹈所構成。

在樂曲速度變化上，唐宋大曲的散序是散板的器樂曲，歌頭的速度由慢過渡到略快，到了舞遍其速度由散板開始而後漸漸地加快最後又回到慢板。而在十二木卡姆穹納格曼部份，其木卡姆巴斯(*muqam besh*)為散板，歌曲與器樂間奏曲則由慢板漸快至快板，偶爾回到慢板結束。如果我們把唐宋大曲與十二木卡姆兩相比較，兩者的速度變化順序幾乎相同，皆是由散板經慢板轉到快板，偶爾回到慢板結束。

從以上的分析中我們可以發現，無論從語源學、樂器的使用、表演的型態甚至是樂曲速度的變化等層面來看，《摩訶兜勒》、唐宋大曲與新疆維吾爾族十二木卡姆似乎有著一定的歷史關係存在。因此，我們相信《摩訶兜勒》與唐宋大曲已經為十二木卡姆提供了音樂結構的基礎。然而，無論是《摩訶兜勒》或唐宋大曲都受到印度佛教與音樂文化的影響，在此情況之下，我們雖然不敢說十二木卡姆與印度音樂有著直接的關係存在，但間接的關係應該是無法避免。

波斯／阿拉伯音樂文化對「十二木卡姆」的影響

雖然伊斯蘭教進入新疆可能比阿拉伯人於西元 750 年侵入 Tiraz (或 Talas) 地區還早，但是它卻並未廣泛流傳直到西元十世紀末，隨著喀拉汗王朝(Karakhanate, 607-1211 A.D.) Satuk Boghra Khan 以及其跟隨者的影響，伊斯蘭教在 Yusuf Kadir Khan(1026-1032 A.D.)的任內變成新疆的國教，其範圍也僅限於新疆西南部的喀什(Kashgar)與和闐(Khotan)等地。喀拉汗王朝一直到 13 世紀初滅亡，新疆的政權落入西遼(kara-Khitay)與察合台汗國(Chaghatay Khanate, 1227-1307 A.D.)。因為漢化的西遼偏好儒、佛文化，而察合台人多半傾向於本土的宗教儀式、游牧的傳統與風俗，因此伊斯蘭教在新疆的傳播非常的緩慢。結果東疆(包括吐魯番和哈密)直到 15 世紀末才成為伊斯蘭世界的一部份。

喀拉汗王朝對於新疆和阿拉伯-波斯文化的交流扮演著舉足輕重的角色。在喀拉汗於西元

999 年佔領了布哈拉後，西喀拉汗的首都便於西元 1041 年定都於薩馬爾干，而維吾爾的文化便傳播到中亞與波斯(Grousset 1970:144-8)。在這段期間，維吾爾語成為了當時的官方語言。因此所有人都必須學習維吾爾語。15 世紀著名的詩人 Nawai 曾宣稱在當時代凡是有名望的詩人與學者皆懂得維吾爾語。而人們有時也會憑著維吾爾語使用的能力來評斷一個學者的學識(劉志霄 1985 : 171)。著名的維吾爾文學經典福樂福樂智慧(*Kutaoqu Bilik*)是喀拉汗王朝時期的作品。這部作品聞名於中東一帶，無人不知無人不曉(*ibid*:173)。

阿拉伯與波斯的文化隨著伊斯蘭教進入新疆，在某一程度上影響了十二木卡姆。喀拉汗王朝時期，維吾爾人在宗教與政治的事務上大量使用阿拉伯和波斯的術語(*ibid*:226)，直到 13 世紀，在龜茲、喀什、吐魯番的大曲中逐漸採用阿拉伯與波斯的名詞，到了 15 世紀時的十二木卡姆則大部分都用阿拉伯與波斯的名詞(周菁葆 1988:243)。Johanna Spector (1967:440)在討論中亞音樂時曾提出：

另一方面，大部分中亞音樂的名詞是借用自阿拉伯和伊朗。舉例來說，一些樂器的名詞，如 *rabab*, *tanbur*, *naghara*, *qanun*；以及某些調式(*muqam*)的名稱，如阿拉伯的 *bayat* 和 *hijaz*。其它的樂器如 *dutar*, *setar*, *chartar*, *panjtar*, *shashtar*, *chang*, *nay*, *daira* 以及 *dool*；加上 *muqam rast*, *dugah* 和 *segah* 則是波斯的名稱。

如今，在十二木卡姆中仍可發現許多阿拉伯與波斯的名詞，例如達斯坦(*dastan*，波斯文為「指法」之意)、麥西熱普(*mashrap*，阿拉伯文為「飲酒的地方」之意)、恰爾朵(*chargah*，波斯文為「第四」之意)、朱拉(*gula*，阿拉伯文為「歡愉」之意)、賽乃姆(*sensm*，阿拉伯文為「美麗」之意)、瑪呼里(*marghuli*，阿拉伯文為「華彩」之意)等等。

十二木卡姆所使用的樂器同樣也受到阿拉伯與波斯的影響。根據周菁葆 (1988:247-249)的陳述，十二木卡姆所使用的樂器在四種情況下受到影響：第一，原屬新疆傳統樂器，但在中東地區也廣受喜愛，並且採用阿拉伯或波斯的名稱，例如納格拉(*naghara*)；第二，樂器借用阿拉伯與波斯的名稱之外，其型制卻與阿拉伯同名樂器的型制卻不相同，例如維吾爾的奈伊(*nay*)是橫吹的木製的氣鳴樂器而阿拉伯的卻是蘆葦管身的直吹氣鳴樂器；第三，原屬阿拉伯和波斯的樂器，但卻被大量的被十二木卡姆所使用，例如獨它爾(*dutar*)、達甫(*daf*)等；第四，原本來自於阿拉伯和波斯的樂器，但被維吾爾人重新改造，例如塞它爾(*setar*)和艾捷克(*ajek*)都增加了許多的共鳴弦。

在音階系統方面，雖然十二木卡姆的音階使用不盡相同，例如喀什木卡姆使用七聲音階、多朗木卡姆使用六聲音階、哈密木卡姆使用五聲音階，但是所有的十二木卡姆都或多或少採用

中東普遍流行的微分音系統。以喀什木卡姆為例，部份曲調它們的 do、re、fa、sol 比西方自然音階稍高約四分之一音，mi 音則稍低約四分之一音(十二木卡姆整理工作組 1960:67)。哈密木卡姆中的 fa 比西方自然音階稍高約四分之一音，si 音則稍低約四分之一音(蔡宗德 1996)。

「十二木卡姆」中的中國漢民族音樂要素

縱觀中國與西域的交通史中，音樂文化往往透過政治、戰爭、通婚、移民等因素而有所互動，由西域傳入中國的樂器、樂曲、律制等音樂文化不勝枚舉(周吉 1996:3-12)。而中國對新疆音樂文化的影響除了歷史上例如笙等少數樂器流傳至西域外，學者一般認為主要是在五聲音階的流傳以及中國二胡導致部份新疆艾捷克型制的改變，而這些影響也都反應在維吾爾族十二木卡姆音樂上。

五聲音階系統在世界許多的音樂中都可以找得到，例如印尼的 slendro 系統、印度五聲音階系統，甚至北美印地安民歌之中都有五聲音階的存在，而中國由大二度與小三度組成的五聲音階系統“宮商角徵羽”更是成為中國音樂的重要特性，而這種具中國特性的音階系統在維吾爾民歌與十二木卡姆中一樣找得到，特別是在哈密木卡姆中更是明顯。

儘管在哈密木卡姆 251 首樂曲中，七聲音階有 113 首，六聲音階有 78，五聲音階的曲子只有 60 首，然而根據筆者研究，哈密木卡姆中許多的七聲或六聲音階系統中的 *fa* 與 *si* 兩音常只是經過音或裝飾音，在此情況之下，五聲音階明顯的成為哈密木卡姆的主要音階系統(Tsai 1998:189)。學者一般認為這種五聲音階的運用應是受到中國的影響，正如 Johanna Spector(1967:440)所說中亞地區使用的五聲音階都是來自東方，Sabin Trebinjac 與 Jean During(1990:23)則進一步解釋哈密木卡姆以五聲音階為主，可能是因為哈密臨近甘肅，而受到漢族、回族的影響所致。

另一個十二木卡姆可能受到中國影響的是哈密木卡姆所使用的擦弦樂器——哈密艾捷克(Qumul Aijek)。艾捷克是流行維吾爾族的擦弦樂器，但在哈密流傳的型制卻與一般艾捷克不同，其形似中國胡琴，故又稱「哈密胡琴」。維吾爾族一般使用的艾捷克源自伊朗的擦弦樂器卡曼徹(*kamanche*)，維族艾捷克一般為長桿、半圓球形木製音箱，面蒙馬皮或驢皮，除了兩根主奏弦，尚有六至十根共鳴弦。然而哈密艾捷克型制卻不甚相同，其琴桿為木製配以金屬製圓筒音箱，張鋼絲弦兩根作為主奏弦，有六至十二根共鳴弦，馬尾琴弓夾於兩根主奏弦之中演奏。由於哈密地區臨近中國甘肅省，自古至今多為漢、維共居之地，再加上哈密艾捷克無論其型制或演奏方法都與中國胡琴極為相似，因此學者一般認為哈密艾捷克應該是受到中國音樂文化影響所造成。

結 論

縱觀新疆維吾爾族十二木卡姆的發展過程來看，除了中國因為地理位置等因素對十二木卡姆產生影響外，印度與波斯/阿拉伯則是隨著佛教與伊斯蘭教的傳播而促使其音樂文化進入新疆產生中國、印度與波斯/阿拉伯音樂文化融合的維吾爾十二木卡姆音樂。其中印度音樂文化雖然對現今十二木卡姆沒有直接的影響，但其組曲型態的樂曲結構、速度變化模式以及各種打擊樂器為主的大型鼓吹樂曲，都間接影響了十二木卡姆音樂的發展。波斯/阿拉伯音樂文化對十二木卡姆主要影響在於各種音樂詞彙的運用、獨它爾等傳統樂器傳入以及微分音系統的使用等。致於中國漢民族音樂文化對十二木卡姆的影響並不多，主要是五聲音階系統以及樂器型態，並且主要發生在東疆的哈密木卡姆，對其它地區的木卡姆影響較小。儘管新疆維吾爾族十二木卡姆結合了印度、波斯/阿拉伯與中國等國家的音樂文化要素，由於維族豪邁個性以及對音樂舞蹈的愛好，再加上新疆土地廣大，因而產生出具有特殊區域性風格的新疆十二木卡姆音樂文化。

參考書目

周吉

- 1996 〈新疆民族民間器樂曲綜述〉，《中國民族民間器樂曲集成—新疆卷》，周吉主編，北京：新華書店。

周菁蓀

- 1988 《絲綢之路的音樂文化》，烏魯木齊：新疆人民出版社。

岸邊成雄

- 1973 《唐代音樂史的研究》，台北：臺灣中華書局。

荻原雲來 編

- 1979 《梵和大詞典》，台北：新文豐出版公司。

楊蔭瀏

- 1985 《中國古代音樂史稿》，第二冊，台北：丹青圖書有限公司。

蔡宗德

- 1996 〈新疆維吾爾木卡姆音樂種類及其比較研究〉，《中國音樂學術研討會論文集》，中華國樂學會。

劉志賈

- 1985 《維吾爾族歷史(上編)》，北京：中國社會科學出版社。

錢伯泉

- 1991 〈最早內傳的西域樂曲《摩訶兜勒》研究〉，《新疆藝術》，1:33-37。

關也維

- 1982 〈木卡姆的形成及其發展〉，《新疆藝術》，4:8-19。

Beliaev, Viktor M.

- 1975 *Central Asian Music: Essays in the History of the Music of the Peoples of the U.S.S.R.*. Edited and Annotated by Mark Slobin. Translated from the Russian by Mark and Greta Slobin. Middletown: Wesleyan University Press.

Blacking

- 1995 *Music, Culture, and Experience: Selected Papers of John Blacking*. Reginald Byron ed. Chicago: University of Chicago Press.

Grousset, Rene

- 1970 *The Empire of the Steppes: A History of Central Asia*. Translated from the French by Naomi Walford. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.

Jitsuzo, Tamura et al. ed.

- 1966 《五體清文鑑》 [*Quintolingual Manchu Dictionary*]. 2 vols. Kyoto: Institute for Inland Asia Studies Faculty of Letters, Kyoto University.

Khashimov, Abdulaziz

- 1992 "'On Ikki Muqam" and its Local Features: On the Example of the Structure of the Ili Muqams.' *Regionale maqam-Traditionen in Geschichte und Gegenwart*. Materialien der 2. Arbeitstagung der Study Group "maqam" des international Council for Traditional Music vom 23. bis 28. Marz 1992 in Gosen bei Berlin.

Merriam, Alan

- 1964 *The Anthropology of Music*. Evanston, Ill.: Northwestern University Press.

Mogiz, Molla Ismatulla Binni Molla Nematulla

- 1982 *Tavarixi Muzikiyun* [History of Musicians] (in Uighurian). Urumqi: Millatlar Nasriyati.

Nettl, Bruno

- 1983 *The Study of Ethnomusicology: Twenty-nine Issues and Concepts*. Urbana, Chicago: University of Illinois Press.

Spector, Johanna

- 1967 "Musical Tradition and Innovation," *Central Asia: A Century of Russian Rule*. Edward Allworth ed. New York: Columbia University Press.

During, Jean and Sabine Trebinjac

- 1990 Supplement to the CD-Edition: *Turkestan Chinois /Xinjiang Musiques Ouigoures*. Paris.

Tsai, Tsung-te

- 1998 *The Music and Tradition of Qumul Muqam in Chinese Turkistan*. Ph.D. Dissertation, The University of Maryland, Baltimore County.

亞太傳統藝術論壇學術研討會 學術研討會

Asia-Pacific Region Traditional Arts Forum/Conference

發言單 Note of Statement

維吾爾族十二木卡姆——一個印度、波斯／阿拉伯與中國音樂文化融合的產物

The Influences of India, Persian/Arabic, and Chinese Musical Culture on Uighurian on Ikki Muga

／蔡宗德 (台灣) Dr. Tsai, Tsung-Te (Taiwan)

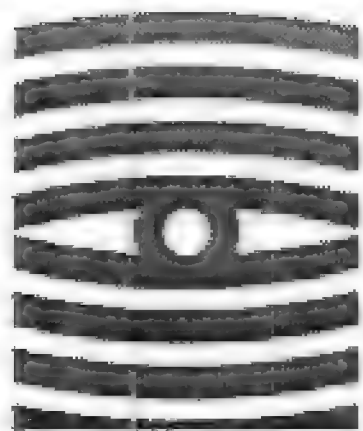
姓名 Name :

國籍 Nationality :

職稱 Professional Rank :

請在發言之後交給工作服務人員，謝謝！

Please hand it to the staff after making statement. Thanks.



亞太傳統藝術論壇

Asia-Pacific Traditional Arts Forum

學術研討會 Conference

越南族群器樂的一些特性

Some Features of Musical Instruments of Vietnamese
Ethnic Groups

蘇玉清 (越南)

Dr. To Ngoc Thanh (Vietnamse)

行政院文化建設委員會 指導

Directed by the Council for Cultural Affairs,
The Executive Yuan, R.O.C.

國立傳統藝術中心籌備處 主辦

Hosted by the Preparatory Office of
National Center for the Traditional Arts

國立藝術學院 承辦

SOME FEATURES OF MUSICAL INSTRUMENTS OF VIETNAMESE ETHNIC GROUPS

Dr. To Ngoc Thanh

I

It is common know that nowadays there are 54 ethnic groups living in Vietnam each of which has own specific ethnic culture including music. Depending on different historic causes, the scholar – learned culture and music were found only in majority Viet. The music of 53 remaining ethnic groups is folk – music.

In the Viet majority's culture there are two main categories of ethnic music:

A. The scholar – learned music created by professional musicians to meet the need of royal palace's life and the demand of aristocratic circle and intelligentsia. This category consists of some different kinds, as follow:

i . Court music, conception and orchestra composition of which follow the conception of Chinese Ya – Yueh imported into Vietnam during XV century under the Ho dynasty (1402) and called Nha nhạc (the Vietnamese pronunciation of the word Ya – Yueh). There were two orchestras:

* Orchestra playing on the terrace of the Temple included:

1. Suspended drum.
2. Set of 12 stone small chimes.
3. Set of 12 small bells.
4. Qui.
5. Zither
6. Sheng.
7. Flute.
8. Double flute.
9. A kind of transverse flute.
10. Transverse flute.

11. Ocarinas.
12. Wooden box of trough shaped.
13. Wooden tiger.

* Orchestra playing in the courtyard below the Temple included:

1. Steel blades chime.
2. K'ung how (a kind of harp).
3. Sheng.
4. P'i p'a.
5. Drums.
6. Double vertical flute.

ii. A simplified composition of royal orchestra consisting mainly of string instruments and flutes was used among aristocratic circle, King's relatives, Confucius – intelligentsia and rich people. Some historic records have mentioned the appearance of this orchestra in Northern since XVI century and in the Southern Vietnam since XIX century, and called it “ the amateur orchestra”.

B. The folk – music created by ordinary people most of them are farmers living in hamlet or villages. It is worthy to mention the unique musical instrument of Viet majority, the DAN BAU – MONOCORD. The secret and attract of this instrument's sound is that it is OVERTONE. That is why having only single string the instrument can play all micro intervals and intervals contained in tessitura of five octaves.

Other Viet majority's instrument is the Jiao – Tche sheng> According to Lu Sun – Confucius living in T'ang dynasty of China – 7th century, wrote in his “ Lin Pieu lu ji” (Notes of the strangeness in Linh Nan land): “ The Jiao – Tche (Vietnam people's ancestors) drove 13 tubes with reeds into the calabash to blow, it sounds clear and suits Lwu – Liu”.

The Viet majority used also different kinds of instruments such as drum, bamboo flute, gongs, and especially, the bronze drums.

A great abundance of musical instruments could be found out from the folk – music of minorities. During forty years of my field – works, I have collected 106 different musical instruments of minorities. Most of these collected instruments now are shown in the “ Instrument show room “ of Vietnam Institute of Musicology.

II

The collected musical instruments of Vietnamese people, both majority and minorities, can divide into four families following the musical instrument's classification of E.M.Hornbostel and C. Sachs (Systematik der Musikinstrumente. Zeitschrift für Ethnologie, XLVI (1914), 553-90. English translation in GSJ, XVI (1963), 3. The New Grove Dictionary of Musical instrument, Volume 1, New York, 1984. Page 407-410).

1. Chordophone consists of 28 different kinds
2. Airophone consists of 51 different kinds.
3. Membranophone consists of 23 different kinds
4. Idiophone consists of 32 different kinds.

Most of instruments are folk-instruments the measurements of instrument's dimension are not accurately fixed because the instrument making always depends on the habits and experiences of local people, particularly, on instrumentalist.

In the folk – culture life of the people, the instruments occupy a multifunctional role, having different meaning depending on the space, time and case in which the instrument is used. That is why there are several legends or taboos concerning the instrument and the playing on it. For example, a legend of the H'Mong minority about the Deluge considered the drum to be a benefactor as a brother and a sister together with all domestic animals saved from death thank to using a drum as a boat; afterward they began to restore life in the world.

Another belief spread broadly was that drum is an embodiment of the thunder god; drum is the sound of the thunder god for calling rain gathering clouds and driving winds.

The Champa minority said that the “dialogue” of a pair of drum is the most intimate form of talking. When two friends meet each other, they do not need to speak; only spent several hours beating a drum they could know the best, the news about their family life, children, health and even their feelings for the time before the meeting.

According to the conception of fetishism, people believed that in every gong a god is hidden. The mere older gong, the more powerful the god. Therefore, sometime even dozens of buffalos were paid for an “old gong”. Some ethnic groups living in the Highland, Central Vietnam considered the

gong's sound as a mythic – sacred language used by man to take “dialogue” with supernatural forces. Gongs become the ceremonial instrument presenting in all folklore activities. Gongs accompany human life from his birth to death and are presenting all agricultural rituals from seed planting, praying for rice luck, young rice and ripe rice ceremonies to the harvesting and bringing rice to the storehouse. The gongs are harmonized to meet the buffalo sacrifice ceremony, seeing off soldiers to war and welcoming their triumphant return. They accompany singing or play the role of “interlocutor” of singing – telling epic's artist.

The “Chinh Kial”, a kind of idiophonic freely bumping and banging instrument, is considered as happiness – bringing instrument, because in its each section is hidden a god in the shape of a child. These gods are children of the Wind god merrily shouting when the wind blows. The “Chinh Kial” is hung on the gable of the communal house because it will pray for wind and once there is wind there will sooner or later be rain!

Of course, on these musical instruments the people created own instrumental music for both solo or concert forms. Most of instruments are used for solo performance to play their instrumental pieces or to accompany the singing. Some kinds of instruments such as the gongs are always played in form of orchestra are found in the sphere of court music and music of amateur.

As said above, most of the musical instruments are folk musical instruments. Some of them are very simply made and limited in playing capacity. Some others have a distinctive music nature and special melodies. Particularly, musical instrument like Tinh tau (stringed), Khen be (wind) and Gong Chinh (idiophonic) ensemble have a whole variety of melodies of a rather high standard of music expression.

III

Now, as Vietnam enters the stages of industrialization and modernization with increasing urbanization and cultural contact the traditional musical instruments are faced the challenges of disappearance. Because they are inherited from the past, now lost their inherent social function significance. Some kinds of instruments no longer have a social basic to exist such as the Pi Mot Lao – a shamanic flute that are considered as superstitions things, and they are only memories from the cultural past.

Most of remaining instruments are used as artistic to play musical pieces and not to serve any other social function. Have been being multifunctional social thing now the instruments become musically. By that ways the people continues to play on and to use the instruments as a living tool for people's everyday life. At the same time, all kinds of instruments are collected and exhibited to show, to introduce widely on mass – media. Their musical pieces are recorded and put into CD-ROM for long lasting preservation and for everyday broadcasting programs of television and radio as well.

Although the traditional musical instruments have to change their social function and to bear a process of transcontextualization, they will find out own place and role in the conditions of recent rapid changed society.

Hanoi, Aug 24, 2000.

Dr. TO NGOC THANH.

亞太傳統藝術論壇學術研討會 學術研討會

Asia-Pacific Traditional Arts Forum/Conference

發言單 Note of Statement

越南族群器樂的一些特性

Some Features of Musical Instruments of Vietnamese Ethnic Groups

／蘇玉清 (越南) Dr. To Ngoc Thanhia (Vietnamse)

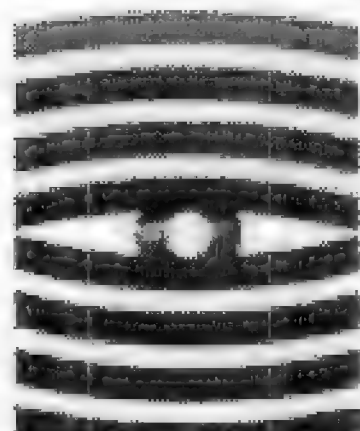
姓名 Name :

國籍 Nationality :

職稱 Professional Rank :

請在發言之後交給工作服務人員，謝謝！

Please hand it to the staff after making statement. Thanks



亞太傳統藝術論壇

Asia-Pacific Traditional Arts Forum

學術研討會 Conference

現代土耳其傳統音樂的再生

The Rebirth of Traditional Arts in Modern Turkey

土拉·雅幸 (土耳其)

Dr. Yalcin Tura (Turkey)

行政院文化建設委員會 指導
Directed by the Council for Cultural Affairs,
The Executive Yuan, R.O.C.

國立傳統藝術中心籌備處 主辦
Hosted by the Preparatory Office of
National Center for the Traditional Arts

國立藝術學院 承辦
Handled by the National Institute of the Arts
2000/10/1 Taipei, Taiwan

The Rebirth of Traditional Arts in Modern Turkey

Dr. Yalcın Tura

ABSTRACT

Like in the other countries of the world, the Turkish intellectuals of early 20th century had a wider interest in the folk tradition compared to their predecessors. This attention towards folk art was especially directed towards folk music. The first collection of folk songs was made in the second decade of the century. This trend became much powerful after the establishment of the republic. The cultural policy of the young Turkish republican government in the field of music was to promote the creation of a new polyphonic music based on the use of folk materials, especially folk songs. Five young composers, educated in Europe were challenged with this difficult task, and they led the way to their young pupils. Cemal Reşid Rey, Ahmed Adnan Saygun, Ulvi Cemal Erkin, Hasan Ferid Alnar and Necil Kâzım Akses are known as "Turkish Five" like their Russian confreres. The succeeding generations followed the path opened up by the five..

Meanwhile, folk dances were the object of keen interest among folkloristic researchers. The establishment of the State Ensemble of Folk Dances represents the first attempts in this manner. Today, the State Conservatoire of Turkish Music at Istanbul Technical University hosts undergraduate and graduate students at its Department of Folk Dances.

* * *

Historical background

Although musical notations have been around for a long time, they remained unpopular in Turkish music, with a few exceptions, until about the beginning of the previous century. A major characteristic was the master-apprentice receiving and memorizing the music. In fact, this method was significant since it was instrumental in teaching, conveying and preserving the characteristics of style and attitude. On the other hand, forgetting and poor memory resulted in significant modifications of pieces, yet worse, thousands of pieces disappeared from memories over the years. Consequently, we have hundreds, even thousands of pieces in our collection of lyrics on which only the mode and the rhythmic pattern are indicated, but whose melody is completely forgotten.

"Mecmua-i Saz ü Söz" a XVIIth century manuscript by Ali Ufkî, is considered as the first notated collection of Turkish folk music. The author was a Polish Jew, captured by Tartar pirates, and sold to the Ottomans. Educated at the "Enderûn" the Ottoman court Academy, he became a court musician, known as "Santûrî Ali Beg" (Ali Beg, the cimbalist) and later, worked as an interpreter. He began to compile his collection during the reign of Sultan Mehmed the fourth, at the middle of the XVIIth century, notated every kind of music he heard at the Ottoman court and at the Ottoman Capital; art songs, religious hymns, dance tunes, instrumental pieces and folk songs; a total of about 500 pieces. He even wrote poems, jokes, medical recipes, etc.

During the Ottoman reign (1299 – 1923) Turkish literature and Turkish music flourished on two different branches. On the first branch we can see the productions of courtly artists and urban intellectuals; on the second one we can find the works produced by folk artists, for the enjoyment of common people. The highly ornamented Turkish art music, later labeled as *alla turca*, and considered by some scholars as a mixture of Turkish, Arabian, Persian and Byzantine music, as much as like the Turkish intellectual poetry, called *Divan Şiiri*, strongly influenced by Persian poetry, using an artificial language formed by Turkish, Arabic and Persian, are appreciated by the rulers and by the upper classes of the Ottoman society. Folk literature and folk music, although very rich and meaningful, are generally neglected by intellectuals.

Character

Traditional Turkish folk poetry is inseparable from Turkish folk music, because the folk poets are accustomed to perform their poems, accompanied by a string instrument which they plays; so, a folk poem is always sung by its creator. Generally, many folk poets share a common melodic repertoire, adopting the music to their verses or vice versa. Some exceptional talents create new melodies that, some time later, become part of the common repertoire. The poems are written down and preserved on parchment or paper sheets, but, due to the lack of musical notation, melodies are transmitted orally.

Turkish art music is monophonic, using various and highly complicated melodic and rhythmic patterns named *maqam* and *usûl* respectively. Folk music is, generally speaking, more simple and less elaborated, but very moving and in no way less interesting. Usage of *maqams* and complicated rhythmic patterns is a common characteristic of both styles. In spite of some homophonic usages encountered on string instruments like *bağlama* and Black Sea *kemançe*, Turkish folk music, too, is monophonic. Almost all pieces are anonymous creations.

The Rebirth of Folk Arts in the 20th Century

More than two centuries lay between Ali Ufki's collection and the first official collection of Turkish folk songs. The romantic movement, begun at the XIXth century Europe, draw the attention of intellectuals to the hidden treasures of folk poetry and folk music. This trend, reached Turkish intellectuals at the end of the XIXth and at the beginning of the XXth century.

In 1923, with the abolition of the monarchy and the proclamation of republic, a new era began. The ancient regime, with all its superstructure, with all of its cultural achievements was considered pertaining to the past. Ancient poetry and ancient music was created by intellectuals influenced by foreign artists, for the rulers and for a small circle of elite intellectuals. They were artificial, incomprehensible for the masses. The founder of the Republic of Turkey, Mustafa Kemal Atatürk, draw the attention of intellectuals to folk arts. Paesants and common people was now considered as the core of the nation. A new kind of art, based on folk tradition but cast on European models will be created for them.

During the first quarter of the twentieth century, Turkey was invaded by rival imperialist powers. The war of Independence of the Turkish nation, which was started in the wake of World War I under the leadership of Mustafa Kemal Atatürk, ended in victory. This was eventually followed by the abolition of monarchy and by the proclamation of the Republic, marking the beginning of a new era in the history of Turkey. Thus the Republic of Turkey, whose aim was to be a part of the modern world, was in search of new horizons in all areas of life, including arts and music. The leading intellectuals of that period, Ziya Gökalp in particular, argued that what was called *alla turca* was a synthesis of Arabian, Persian and Byzantine music, and was alien to the greatest part of Turkish people. They thought that modern music of Turkey should be based on folk melodies, which are considered genuine Turkish music, harmonized and orchestrated in the Western style. This thought was partially a product of the 19th century romanticism of Europe, which had an important role in the success of the national music schools of Russia and some mid-European countries. In order to achieve similar results, young artists were encouraged. Cemal Reşid Rey (1904-1985), who had received his musical education in France and in Switzeland, was invited in Turkey. Other talented young people such as Ahmed Adnan Saygun (1907-1994), Ulvi Cemal Erkin (1906-1972), Hasan Ferid Alnar (1906-1978) and Necil Kâzım Akses (1908-1999) were sent to schools in Paris, Vienna and Prague. These people would be the leading figures of modern Turkish music in the future. Younger generations followed them.

Some of Cemal Reşid's early achievements are "*On İki Anadolu Türküsü*" (Twelve Anatolian Folksongs) for voice and piano (four of them were later orchestrated by the composer) and the orchestral suite "*Scènes Turques*"

(Turkish Scenes). In these works, at the first time in the history of Turkish music, we encounter cleverly harmonizations and colorful orchestrations of Turkish folk songs and dance tunes.

Hasan Ferid Alnar's "*Prelüd ve İki Dans*" (A Prelude and Two Dances) is another interesting work reflecting the characteristics of this first period.

Another development of this period was the adoption of the Law of Unity in Education (Tevhîd-i Tedrisat Kanunu), after which, education in the area of Turkish music was abandoned at the School of Music (Dârü'l-Elhan). Efforts of putting the valuable music pieces of our past into notation, and the compilation of folk music were increased. There was also an ongoing effort at revolutionizing music. These efforts did not proceed smoothly, however, because there was some resistance. After what went on in the school of Music, Istanbul Türk Ocağı (the Istanbul branch of a political association espousing Turkish nationalism-t.n.) organized an unprecedented Turkish music concert with the participation of almost all the figures in the world of *alla turca*, involving 95 people, and sponsored production of records. Nevertheless, these counteractivities did not prove very effective.

The overall social change not only created new musical practices such as how and where music is made, but also the number and quality of the audiences. Music was not the preserve of cafes or mansions anymore, it was now being heard in social clubs, concert halls and commercial establishments. The records of local musicians such as Malatyalı Fahri, Urfalı Cemil and Aziz, or Diyarbakırlı Cemal were in great demand. The radio broadcasts included all kinds of music from symphonies to tangos, from *fasıl* to classical Turkish music. The newly formed *Yurttan Sesler* choir and instrumental ensemble (Voices of Turkey) also presented examples of folk music. In addition to journals of music, radio-related periodicals were also published.

The first collection of folk songs was made in the second decade of the century. This trend became much powerful after the establishment of the republic. From 1925 to 1929, scholars from Istanbul Conservatoire organized 4 trips to different regions of Anatolia, for collecting folk music. After the establishment of a State Conservatoire at Ankara, the new capital of the young Turkish Republic, the collection of folk music is undertaken by the scholars of this institution. From 1937 to 1957, every year, they organized voyages for collecting folk materials. Turkish Radio-Television TRT too, contributed to the collection of folk music by three field work, done at 1961, 1967 and 1971 respectively.

A large core of researchers and folklorists took part in this gigantic effort of collection and compilation, among them the names of Seyfettin and Sezai Asal, Mahmud Ragıp Gazimihal, Ziya Demirci, Ferruh Arsunar, V. Lütü Salcı, A. Adnan Saygun, Muzaffer Sarısözen, Sadi Yaver Ataman may be mentioned.

Even the famous Hungarian composer and folklorist Bela Bartok (1881-1945) went in Turkey, in 1936, to join in this large movement.

The result of all those voyages and hard field work is a huge collection of more than 10 000 folk melodies, many of them are harmonized and used in various compositions by young Turkish composers.

Ahmed Adnan Saygun's is considered as the leading figure of the new Turkish music. The oratorio "Yunus Emre" composed on the verses of a 13th century Turkish folk poet and mystic Yunus Emre, contains many folk tunes. His suite "*Sivas Halayı*" written for the piano and orchestrated, is one of the best examples of the use of folk dance tunes.

After Atatürk's premature death and especially after the second world war, with the adoption of a pluralistic, more democratic regime, changes in the cultural policy of the Turkish Government undermined the new, European influenced polyphonic music stream. Large uncultivated masses of peasant origin, afflued great cities, forming new suburbs around them and bringing their tastes and their style of life. Immediately, a new hybrid style of music, called *Arabesk*, not far from traditional tastes but highly influenced by modern Arabian similar products began to form and to spread among them as an expression of longings and expectations of all these people. The growing impact of American culture produced a different kind of music appreciated by young urban intellectuals : *Turkish Pop*, with all its stars, idols and accessories. The improvements of mass media, especially the growing number of the TV channels contributed largely to the diffusion of these new trends.

At 1976 a new conservatoire, the *Türk Müsikisi Devlet Konservatuari* (State Conservatoire for Turkish Music) dedicated especially to traditional art and folk music opened his doors, gathering almost all the specialists about those topics. Annexed to *Istanbul Teknik Üniversitesi* (Istanbul Technical University) after the university reform of 1982, and inaugurating the departments for musicology and for Folk Dances at 1986, it still continue to educate young and talented students, whose valuable contribution to the endowment and continuation of the traditional arts of music and folk dances is of great importance.

All things are inter-related in our universe, and they mutually affect each other. The decline in audience taste negatively affects artists. The decline in the quality of artistic works worsens the tastes still further. Rather than being broken, this vicious circle is perpetuated. The point where we are today is evidence of the argument that "this is what people want" has recently afflicted our music.

Today, beside many amateur and private organizations, official folk music and folk dances ensembles created and sponsored by the Ministry of Culture continue to perform the traditional heritage.

REFERENCES

- GAZİMİHAL, M.Ragıp : Anadolu Türküleri ve Musiki İstikbalimiz. Maarif Matbaası. İstanbul,1928
- Anadolu Halk Şarkıları. Defter 1-7. Darülelhan Külliyyatı. İstanbul, 1926-1928
- Halk Türküleri. İstanbul Konservatuvarı Neşriyatı. Defter 8-14. İstanbul,1929-1930
- ORANSAY,Gültekin : Cumhuriyetin İlk Elli Yılında Geleneksel Sanat Musikimiz, in Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi. 6. 1496-1509. İletişim Yayınları. İstanbul,1984
- ORANSAY,Gültekin : Çoksesli Musiki, in Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi. 6. 1517-1530. İletişim Yayınları. İstanbul,1984
- PAÇACI, Gönül : Cumhuriyet Döneminde Halk Müziği,in Cumhuriyet'in Sesleri,121-127. T.T.E.Tarih Vakfı. İstanbul,1999.
- SAYGIN, A.Adnan : Rize, Artvin ve Kars Havalisi Türkü, Saz ve Oyunları Hakkında bazı Malumat. İstanbul,1937
- SAYGIN, A.Adnan. Halk Türküleri. İstanbul Konservatuvarı. Defter 15. İstanbul,1938
- TURA,Yalçın : From Past to Present Turkish Music - Love and Melancholy. (Translated by E.Zeybekoğlu) İşbank. İstanbul, 1998
- TURA,Yalçın : Cumhuriyet Döneminde Türk Musikisi, in Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi. 6. 1510-1516. İletişim Yayınları. İstanbul,1984
- TÜFEKÇİ, Nida : Türk Halk Müziği, in Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi. 6. 1482-1488. İletişim Yayınları. İstanbul,1984

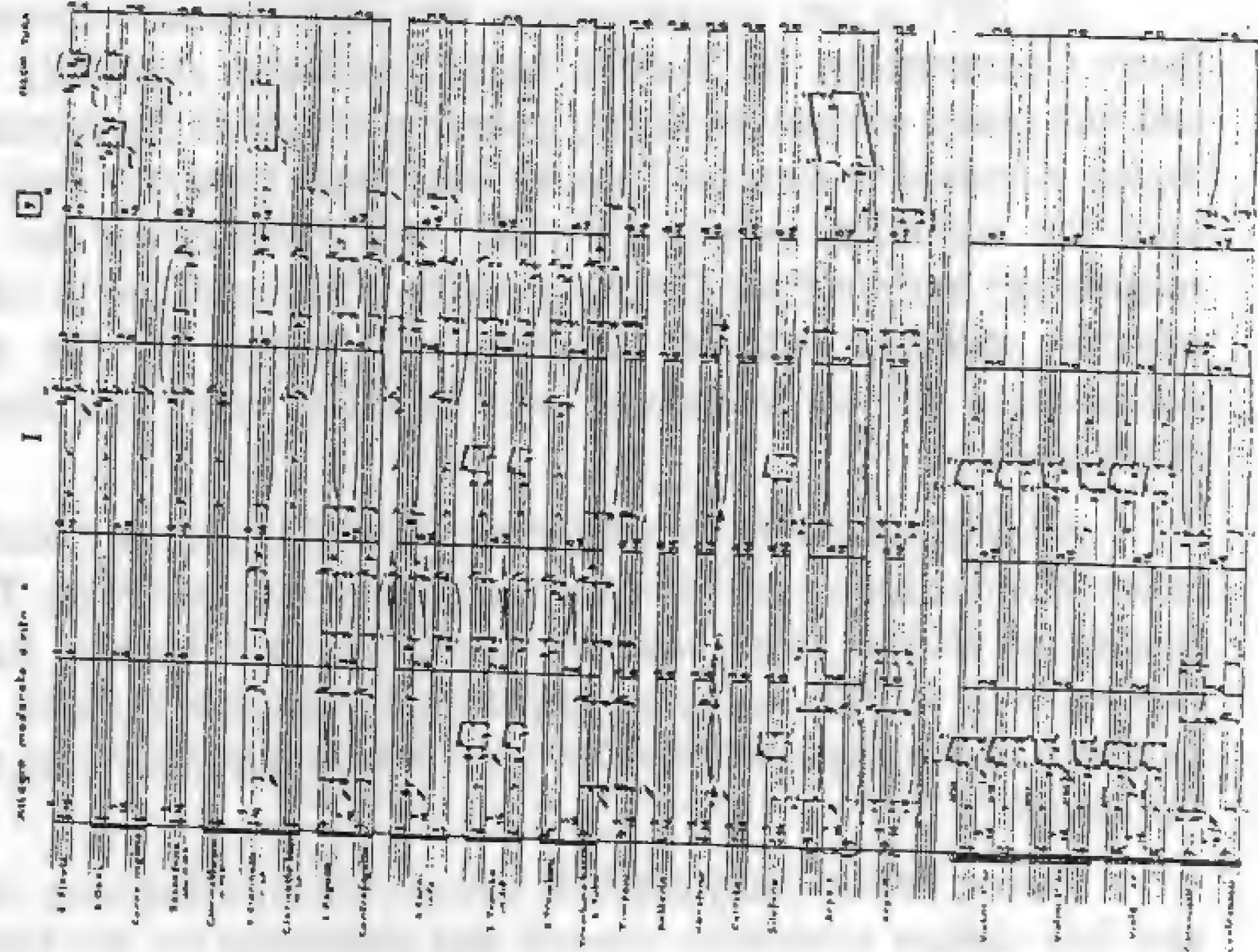
TURA

Koruma Derneği, İstanbul, 1977

Türk Musikisinin Mes'eleleri / The Issues of Turkish Music; Pan Yayıncılık, İstanbul, 1988

İnceleme ve Gerçeği Araştırma (Abdülbaki Nasır Dede'nin Tetkik ü Tahkiki için eski yazıdan ve Osmanlıcadan yeni yazıya ve bugünkü Türkçe'ye aktarımı); Tura Yayınları, İstanbul, 1997

Form Bilgisi (Türk Müziği Formları ders notları); Tura Yayınları, İstanbul, 1997



亞太傳統藝術論壇學術研討會 學術研討會

Asia-Pacific Traditional Arts Forum/Conference

發言單 Note of Statement

現代土耳其傳統音樂的再生

The Rebirth of Traditional Arts in Modern Turkey

／土拉·雅幸 (土耳其) Dr. Yalcin Tura (Turkey)

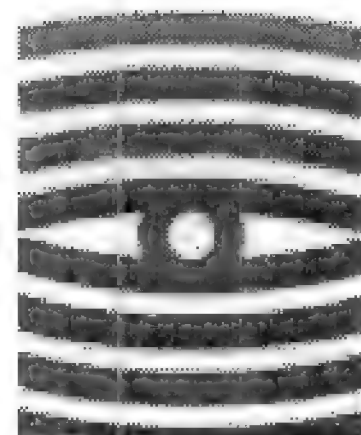
姓名 Name :

國籍 Nationality :

職稱 Professional Rank :

請在發言之後交給工作服務人員，謝謝！

Please hand it to staff after making statement. Thanks.



亞太傳統藝術論壇

Asia-Pacific Traditional Arts Forum

學術研討會 Conference

當前本土建築的設計與造型實例

Vernacular Architecture in
Planning and Design Works of Today,

阿地·莫席 (印尼)

Dr. Adhi Moersid (Indonesia)

行政院文化建設委員會 指導

Directed by the Council for Cultural Affairs,
The Executive Yuan, R.O.C.

國立傳統藝術中心籌備處 主辦

Hosted by the Preparatory Office of
National Center for the Traditional Arts

國立藝術學院 承辦

VERNACULAR ARCHITECTURE IN PLANNING AND DESIGN WORKS OF TODAY

Dr. Ir. Adhi Moersid

To this day one can find numerous examples of vernacular architecture on various Indonesian Islands, either as enclaves in isolated areas, or those co-existing, even mingling, with new architecture within the current modern environment.

Various names are given to this kind of architecture: Traditional, Indigenous, Rural, Anonymous, or even Spontaneous Architecture. (*Rudofsky, 1964*) One thing is certain, however, it is local architecture, specific, distinct, and built along the cultural traditions of respective societies

Such local architecture is closely related to dwellings, along with all supporting buildings such as granaries, barns, places of worship, etc., built along concepts, norms, and value systems inherited from their ancestors. Therefore, in cases where societies still consider that the form and structure of their dwellings to be in conformance with long-standing tradition, it can be considered as an embodiment of their earlier tradition. (*Bachtiar, 1979*)

The majority of traditional Indonesian societies consider the building of a 'house' to be a very important part of life and living. An individual can not be considered to be 'complete' before he owns his own 'shell' to live. Thus, each member of society has to own his own dwelling in time. In societies such as these, houses are always built by the owner with the help and assistance of his close kindred. (*Dawson-Gillow, 1994*)

Vernacular settlements which serve as dwellings with all their supporting buildings are physical manifestations of local traditional culture and arise from the self-sufficiency and collectiveness of communities. They are products of 'folk tradition'. (*Rapoport, 1964*)

Presently, there still many be found in traditional societies, expertise and skills in buildings as a knowledge which is transferred from generation to generation. With raw materials found locally, many of those societies manufacture building materials and components produced by their home industries.

In its age, traditional Indonesian society generally espoused 'beliefs' and 'concept of nature' as result of spiritual relationships' with nature in a very long interactive and adaptive process. In this respect, the traditional architecture can be considered to be a manifestation of an adaptive process in balance, a status which is demonstrates that society has managed to understand

and adapt itself to its natural environment, and possesses the capacity to transform its natural environment by constructing a spatial creation for shelter. (*Schulz, 1971*)

Without comprehending the concept of nature espoused by such traditional societies, it is nigh impossible to understand the proclivities in vernacular architecture which are apt to, for instance, take one of the poles as a major point of orientation, and to consider certain mountains, oceans, trees, or boulders, as sacred.

A separate force believed to control nature, attributes values of 'good' and 'bad'. This believe and view serves as a bases for the structure and norms adopted by society. The concepts embodied in their architecture, conform to and follow these norms. Such beliefs, in turn, lead to a need for facilities for their observance, worship and attendant ceremonies.

Consequently, special spaces for rituals such as shrines and temples were constructed. Works of art – song and dance – were created to stage 'good' and 'bad' philosophy. In close relation to existing beliefs, such art events were stages on various occasions and in a number of locales.

It is not very surprisingly that societies with these kinds of tradition have various types of arts, visual arts, dances, music's, sculptures, performance arts, and religious rituals.

In vernacular architecture, many spaces/spatial organizations served multiple functions. There were used for different activities at separate times. These spaces were not designed for specific functions only become evident with the performing of certain activities in these spaces. Space became a function of time. (*Salija, 1975*)

The basic scale of elements which generally are based upon human modules, normally produce buildings with humanistic scales.

In general, besides employing local materials, building in vernacular architecture adapt themselves to local climates.

The illustration above gives only part of vernacular architecture characteristic. A through and complete knowledge about this kind of architecture definitely will be a valuable source to enhance the planning and design creativity.

Vernacular Architecture in planning and design works of today, therefore, is directed towards attitude creation process rather than repetition of old time architecture. It is going to be a new success, if based on this process can be created 'a new language of architecture', which manifests 'a very contemporary' and can be further developed for the future.

At least, with the regard to the vernacular architecture in planning and design today, there are many benefits to consider, which are :

1. Special effort and attention to study at the earliest opportunity, by doing research, recording, and inventorize before vernacular architecture extinct.
2. Revitalizing and developing related matters which is still relevant today.
3. Utilizing and stimulating expertise development, skill, and local technology.
4. Giving the opportunity for the possibility in matching the traditional and modern mechanism to create new architecture.

If we could fine useful general lessons from traditional solutions in specific areas as good, viable and useful untill proven otherwise, then its worth doing planning and design of new environments derived from an analysis of the past. The basic premise of which is that essential goal of development, planning and design is to help cultures survive. (*Rapoport, 1983*)

To consider culture as a heritage not to be merely preserved, but also as an inheritance that demands change and improvement, has become prerogative. Therefore, it is our task to provide space for the desire to continue our cultural “wisdom” while pursuing new values and innovations appropriate to contemporary development.

Bibliography:

- Rudofsky Bernard; *Architecture without Architects*, Museum of Modern Art, NY, 1964.
- *Studi Arsitektur Tradisional Aceh, Sumba, Maluku Utara* - Jurusan Sejarah FSUI, 1978 (Dep. of History, Faculty of Letters, Indonesia University; study on Traditional Architecture of Aceh, Sumba and Nort Maluku, 1978).
- Dawson, Barry - Gillow John; *The Traditional Architecture of Indonesia*, Thames and Hudson, London, 1994.
- Rapoport, A ; *HouseForm and Culture*, Prentice Hall Foundation of Cultural Geography Series, Philip L. Wagner (Ed), 1969.
- Schulz, Christian Norberg; *Existence, Space and Architecture*, Praeger Publisher, NY. Washington, 1971.
- Saliha, Yuswadi; *Spatial Concept in Balinese Architecture*, Thesis University of Hawaii, East Weal Center, 1975.
- Rapoport, A; *Environmental Quality, Metropolitan Areas and Traditional Settlements*, Habitat International Vol 7, no. ¾, Pergamon Press Ltd, 1983.
- Moersid, A; *Arsitektur Tradisional Halimahera*, Khairun University - Economic and societal Institute, Ternate, 1979.

List of Source of Illustrations :

- Akihary, Drs.H; Ir. F.J.L. *Ghijssels-Architect in Indonesia (1910-1929)* Seram Press, Netherlands, 1996.
- Atelier 6 Documentation.
- Dawson, Barry-Gillow, Jhon, *The Traditional Architecture of Indonesia*, Thames and Hudson Ud, Lodo, 1994.
- Grubauer, Prof. Albert; *Clebes - Ethnologische Streifzüge in Südost und Zentral-Celebes*, Folkwang verlag G.M.B.H, Darmstadt, 1923.

- Powell, Robert; *The Asian House-Contemporary Houses of Southeast Asia*, Select Book Pte. Ltd, Singapore, 1993.
- Schoppert, Peter-Sosrowardoyo, Tara-Damais Soedarmadji; *Java Style*, Archipelago Press, Singapore, 1997.
- Tan Hock Beng ; *Tropical Resorts*, Page one Publishing Pte, Ltd, Singapore, 1995.
- Tan Hock Beng; *Tropical Architecture and Interiors*, Page one Publising Pte. Ltd, Singapore, 1994.
- Tan Hock Beng; *Tropical Retreats-The Poetic of Place*, Page one Publising Pte.Ltd, Singapore, 1990.
- Walker, Barbara-Helmi, Rio; *Bali Style*, Tames Editions Pte.Ltd, Singapore, 1995.

亞太傳統藝術論壇學術研討會 學術研討會

Asia-Pacific Traditional Arts Forum/Conference

發言單 Note of Statement

當前本土建築的設計與造型實例

Vernacular Architecture in Planning and Design Works of Today

／阿地·莫席 (印尼) Dr. Adhi Moersid(Indonesia)

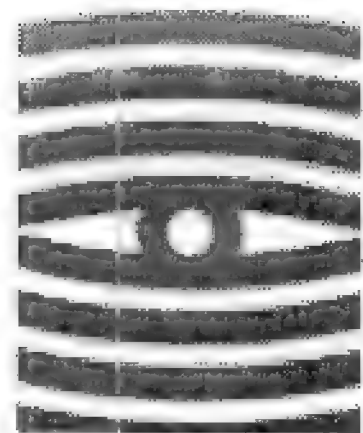
姓名 Name :

國籍 Nationality :

職稱 Professional Rank :

請在發言之後交給工作服務人員，謝謝！

Please hand it to the staff after making statement. Thanks.



亞太傳統藝術論壇

Asia-Pacific Traditional Arts Forum

學術研討會 Conference

傳統工藝的再生—以漆藝與藍染工藝為例—
Regeneration of Tradition Craft-Taking Lacquer Craft
and Indigo Dying as Examples

翁徐得 (台灣)

Dr. Ueng, Shyu-Der (Taiwan)

行政院文化建設委員會 指導

Directed by the Council for Cultural Affairs,
The Executive Yuan, R.O.C.

國立傳統藝術中心籌備處 主辦

Hosted by the Preparatory Office of
National Center for the Traditional Arts

國立藝術學院 承辦

Handled by the National Institute of the Arts

2000/10/1 Taipei, Taiwan

傳統工藝的再生—以漆藝與藍染工藝為例

翁徐得

1. 緒 言

位處亞熱帶的台灣，氣候高溫多濕，萬物生長茂盛，因此提供了豐富的工藝材料。而台灣在四百年的歷史中又融合了荷蘭人、日本人、原住民及漢人的傳統文化，使得工藝生活文化內涵更為多采多姿，形成了非常寶貴的文化資產。此項文化資產在台灣急劇的經濟發展過程中，由於未受到應有的重視與適當的投資與教育政策的缺失，傳統升學主義的影響，讓人從小與生活工藝文化絕緣，而傳統工藝由於技藝養成不易，工序繁複，手工成本偏高，在快速化的工業社會中喪失了產業的競爭力。近年來傳統工藝產業的流失尤為明顯，傳統工藝技藝隨著轉業、老化、凋零及後繼人才的裹足不前而面臨斷層危機，影響所及將是生活文化的全面西化，生活品質的沈淪，國家民族的文化面貌模糊，最終亦將是整體社會與產業發展的瓶頸。

本文旨在敘述漆器與藍染這兩項在台灣曾經盛極一時的傳統工藝，在工業化的過程中或瀕臨斷絕或已幾近絕跡，如何透過本所及社會的努力而再現生機，兼論及傳統工藝與社會文化、經濟發展的互動關係。

2. 漆器與藍染工藝發展概況

2.1 漆器工藝方面

在中國的歷史上，從浙江河姆渡文化所發現的木胎漆碗已有七千年的歷史，而從各項文物可知，遠在二千多年前的春秋戰國時期，已是漆器工藝的輝煌時期。台灣要到明末清初才開始有大量移民從大陸渡海來台，但初期的移民社會以爭生存為先的需要下，比較精緻的漆器工藝並不易出現，生活上必需的用具則可由大陸運來。到了日據時代，台灣的社會已相當發展，漆器為生活用品，其生產是以市場的需求為主要誘因，此時塑膠製品尚未問世，傳統上仍以天然的木、竹、藤等材料為主要原料，而漆器技術則為其表面保護及裝飾的技藝，台灣居民生活習俗均源自大陸，因此傳統的茶盤、糖果盒、煙盒、珠寶箱、禮籃、謝籃、家具等日常生活用品為主要的漆器產品，其主要的生產技術均承自福州地區移民來的師傅，較為知名的如鹿港、大溪等地之干漆塗裝家具及台北、台中、新竹附近之盒、盤、籃類用具。

日本於 1895 年佔領台灣後，移居的日本人日漸增多，來往也日漸頻繁，漆器為日本人生活中不可或缺的器物，因此開始有人到台灣設立漆器的製作所，其產品可分

兩類，一類是以供應日本人生活文化所需，純為日本的文化風格；另一類則是供為日人來台帶回國的觀光紀念品，它具有濃厚的台灣風味。最值得一提的是日人在台中設立漆器教育的單位，為國小畢業後入學的三年制職業學校，其畢業生目前所知不多，惟漆器前輩陳火慶先生是校長的得意門生兼學校老師，王清霜先生、賴高山先生則是優秀的畢業生。

光復後，日本人撤離，台灣埋頭於經濟發展，現代科技與工業急速發展，塑膠、金屬等製品挾其量產、便宜之勢，逐步吞食傳統工藝產業的市場，美成工藝社是福州系統漆器的代表，從民國四十年左右到七十年左右不得不走入歷史，其技藝隨著師傅的轉業與凋零已不復見，而豐原地區從民國六十二年引進的銷日漆器產業到民國八十年代已是只剩幾個人的產業，何況其產品技術層次並不高。傳統漆器技藝在七十年代初面臨了斷層的危機，直到陳火慶先生的出現才有了一道曙光。

2.2 藍染工藝方面

1662 年鄭成功從荷蘭人手中收復台灣後，招募移民正式設府置縣統治並開發台灣，在清廷收復台灣後，大陸移民日多，往來貿易日趨頻繁，在 1736 年黃叔璥《台海使槎錄》文獻記錄，台灣在當時輸出至大陸的多項貿易品中已包括靛藍染料，顯見自 18 世紀起栽種藍草加工與製造藍靛染料已成為台灣初期開發的重要產業之一。而早期栽植的兩種藍染植物為山藍與木藍，為方便儲存與運輸，必須先加工，以沈澱法製造藍澱，經過壓榨濾去水分成為較乾燥塊狀則成為藍靛，又稱靛青或靛藍。

山藍為台灣早期開發北部山區的重要經濟作物之一，主要種植地為石碇、坪林、文山、深坑及陽明山等山區，往昔三峽、深坑等地生產的藍靛（泥藍）染料藉由溪河船運，集中至萬華北郊發售外地，其後逐漸於產地開設染房發展染布技術，如三峽原產山藍染料，供應民生需要，後來染房才逐漸增加。三峽老街的染房係日治中期 1916 年後形成的，其後產業轉向以樟腦、煤礦及茶葉為主，手工藍染房受到日產印花布、推行皇民化及西化風氣影響、服飾形制改變以及合成染料上市，多數染坊快速轉變為布莊，僅留下為數不少的古式牌坊建築。

至於木藍的產業分佈，由於木藍適合平地栽植，耐旱耐濕、生長快速，一年可以三穫。日治時期是重要的特用作物，台北、新竹、台中、彰化、台南、高雄等縣市的部份鄉鎮都曾經盛極一時，據學者整理從 1860 年至 1904 年間，在彰化與台中之間，即今日大肚溪兩側的部份鄉鎮平原曾為木藍特產區，由農家生產的番菁木藍澱皆販賣至老鎮鹿港染房或出口，其產值頗為可觀，而台南則為南部番菁木藍染料的主要集散地，舊台南府城永樂街染房林立，為全島之冠。南部另外一處番菁木藍染料的主要產

地則為客家聚落的美濃地區，客家傳統藍布衫是重要的佐證。木藍產業在台灣北部發展歷史約晚一世紀，但在二十世紀初，在合成藍靛染料出現後，迅速退出市場。

3. 漆藝與藍染技藝的曙光再現

3.1 陳火慶藝師出場

前台灣省政府主席謝東閔先生於民國六十二年設立台灣省手工業研究所，業務工作上一再提示的重要項目之一即是產品的「塗裝」，而漆器的技藝即是一項最傳統而歷久彌新的塗裝技藝，其中現代合成塗料的塗裝技術比較容易獲得資訊，但傳統的漆器技藝卻只能在黑暗中摸索。因為中國漆藝歷史上只有一本書，即明朝黃成先生的《髹飾錄》，該書對沒學過技法的人而言是艱深難懂的，而在社會上更找不到一位能傳授技藝的人，直到民國七十三年才有了轉機。

黃麗淑小姐於民國六十六年由教職轉任手工業研究所的設計組，從事竹木產品的設計開發與廠商輔導，為設計產品表現的需要，一直在尋找塗裝的技法，以提昇產品的品級與加工層次。在多年與廠商共同研究新產品開發過程中，偶而聽到有「老獅」一老師傅這一個人存在，那時候的「老獅」一陳火慶先生已七十歲，自己在大都市的家中與三兒子兩人生產漆器外銷日本，生產的是平常的漆器如刀、叉、匙、碗等生活用品，就跟全國各地的家庭外銷工廠一樣，並無特別之處。而陳火慶先生也秉持一貫的師傅精神，專業地把產品做好，並未察覺社會的改變及他年輕時所學到的技藝對社會有何珍貴之處，外界的人也無從知道他的生命歷程，更不能專業地去體認他的寶貴，他就像鄰家的「阿公」、「歐吉桑」，除了工作外，就是看電視與錄影帶，享受含飴弄孫之樂。

當黃小姐覺得有必要邀請陳火慶藝師到研究所傳授技藝時，受到當時的所長蕭伯川先生全力支持，反而是陳老師有點遲疑，他擔心的是漆器的工具、材料到哪裡去取得？以及有人願意學嗎？

學習漆藝首先要克服的問題是漆的過敏現象，它也會因個人的體質而有不同，最嚴重的是奇癢難當、起泡、化膿等，因此非有相當的毅力是難以渡過的。而漆器的繁複工序、特殊的乾燥環境、精細的研磨、推光、繪畫、雕刻作業，更是個人心性的極大考驗。

在研究所的傳習，讓陳火慶老師的一身功夫於事隔幾十年後終於有展現的機會，除了紮紮實實的技術傳習外，陳老師以其多年的功力，在研究所的環境氛圍下，以具體的創作品展現其修為，讓觀者莫不敬佩不已，研究所為將此發現與社會工藝界人士分享，乃在台北展示中心的工藝家特展區舉辦陳火慶漆藝個展。民國七十五年在

深入瞭解陳火慶老師的技藝與親炙其個人修養後，剛好教育部在甄選第二屆民族藝術薪傳獎，研究所毫不遲疑地推薦陳火慶老師參加，果然陳老師榮膺殊榮，這對畢生默默從事專業技術的匠師是極大的鼓勵。

3.2 藍染技藝的再現

台灣在 18 世紀初期的移民社會，兩岸相互依賴，互動頻繁，互通有無也互相學習，但在中期以後，台灣由於氣候環境極適合藍染植物生長，因而開始大量栽植，生產藍靛染料運銷大陸，生產之初先由大陸閩、泉地區的技術者指導加工，其後老街成立染房的染匠職工亦是來自唐山師傅，方使各項相關的染色技術品質漸趨穩定而本土化，並形成生產的分工與專業化，初期藍染的被染物主要來自大陸的白棉布與苧麻布，經藍染而成爲深淺不一的單色藍布，作爲一般工作或外出的主要服色。有時先套染含單寧色素的樹皮、薯榔後再染藍色，被染物的暗藍色中帶暗赤色調或濃厚近黑，除使色調變化微妙，布料亦復加耐用。

雖然種藍、製藍、建藍等技術在唐山師傅的傳授下，已可大量生產藍靛，但染藍的技法則發展較遲，各種變化多端的夾染、絞染、蠟染等工藝技法以表現藍白相間圖案之美的多樣染色技術並不成熟，反而在 1895 年日治初期，歐洲的合成染料已問世生產，紡織工業取代傳統手工染織產業，在 20 世紀初期台灣傳統藍染產業與染坊的專門染色技藝即逐漸沒落而告中斷。

馬芬妹小姐爲實踐家政專科學校美工科的畢業生，在顏水龍教授的學門下，對傳統工藝的啓發甚早，隨後赴日本文化女子大學專修織物，回國後即到台灣省手工業研究所任職，從事纖維染織技術與設計開發的研究工作，由於日本對傳統染織技藝的研究推廣極爲發達，參與人口眾多，而織物是生活中隨處可見的文化表徵，傳統染織工藝優雅地結合現代環保及回歸自然的思潮，各種植物染色的知識深植人心，其產品也受到普遍歡迎。馬小姐留學日本進修多年，當能體會植物染的發展趨勢，回國當即從事植物染料的染色研究，先是從黃色系開始，之後陸續作了其他色系的研究調查，但還必須有藍色系，否則色環不成立。而台灣資源豐富，本身對藍色好奇，雖然挑戰很大，但仍想一窺究竟，一心想要做出傳統的藍染布。

就藍染工藝的復原工作而言，首先就是要尋找藍染植物並加以栽種復育，而台灣的兩大藍染植物可分爲北部的山藍與中南部的木藍，由於藍染事業沒落多年，藍染植物已淪爲野生，必須先尋獲種源再行人工培育，經過長時間的研究調查，在北部石碇鄉坑內、文山區貓空、三峽鎮安坑、新店市直潭、陽明山菁山里及嘉義梅山鄉半天村等地都找到山藍的蹤跡，而木藍則在踏破鐵鞋後始在屏東縣保力溪的河床上找到。

1996 年秋天開始就近在台大實驗林的溪頭苗圃借用一方苗床地，以扦插法持續栽培山藍作為製藍、建藍試驗的原料，而木藍部份則種在霧峰農業試驗所的苗圃，前兩年由於經驗不足及賀伯颱風而失敗，至 1997 年重新栽植才成功復育，目前兩地的生長情形均極優良，提供充足的試驗原料。

在藍染植物復育成功後，接下來的挑戰則是藍靛染料的製造。雖然它是先人的智慧，但畢竟已是中斷數十年，國內的文獻幾乎是一片空白，只能參考國外的文獻，但畢竟它是非常具有地方性的技術，因此經過多次的試驗，才建立起沈澱法製藍靛的加工技術。

藍靛染料是不溶性的藍靛素，對纖維不具親和性，必須利用木灰水或氫氧化鈉的鹼劑溶解，再藉發酵菌繁殖需要的營養劑使其還原成隱色性染液，才有染著力，此種過程稱為發酵法建藍。其間的溫度、時間及添加物的配方比例莫不需要多次的試驗才得以成功。

在建藍的製程成功後，才是一般所稱的染色工藝，如綁染、夾染、絞染、蠟染等工藝技法，就藍染歷史，台灣的技法並未多樣的發展，僅有整片藍染布，而未能顯現藍白相間的多樣圖案之美。藍染工藝文化的發展有待進一步的努力。

4. 推廣與回響

4.1 漆器技藝的推廣與回響

在民國七十五年陳火慶老師獲得第二屆民族藝術傳統工藝類薪傳獎及七十八年首度個展之後，國內工藝界人士首度目睹與認識到漆器之美及其吸引人的溫潤感與內斂光華，他的作品融合了古典與現代，可說把漆器的技藝發揮到極緻，因此廣獲各界的回響，其後手工業研究所又在民國八十五年的工藝之夢年度活動中，邀請日本世界漆文化會議會員在台北舉辦「中日現代漆藝交流展」，使國內欣賞者的眼光擴展到國外，此外如文建會的文建藝廊，火車站的文化藝廊、手工業研究所、台中縣市文化中心、新竹市文化中心都先後舉辦漆器的展覽，由此而吸引了更多喜好漆器的人士。

在民間的努力方面除了少數個人從事創作的努力外，賴高山先生與其子賴作明先生；王清霜先生及其子王賢民、王賢志先生，皆一直從事漆器生產事業，近年來則積極從事漆藝創作，尤其賴高山先生父子除設立私人漆器博物館外，亦開放漆器工作室開班授徒，更使漆藝人才大增，而藉著多年來與日本漆藝界的交往，於台日漆藝的交流上著力甚多，在漆藝的推廣成效卓著，而位在埔里的龍南漆文物館隨著文化產業觀光觀念的導入，埔里地區在 921 集集大地震前的觀光人潮，更是漆文化推廣的重要據點。

台灣省手工業研究所本著其一貫對台灣工藝發展的使命感，在發掘了國寶級的陳火慶先生後，對推動漆藝的傳承發展才有了著力點，也因為得到社會的回響與肯定，更積極地投入推動，先後辦理多項展覽，八十四年的暑假漆藝技藝訓練，八十五年完成的漆器藝人陳火慶技藝保存與傳習規劃報告書，及接續的一年期傳習計畫的付諸實行，所傳習的十位學員陸續獲得各項中央或地方文化藝術單位舉辦之工藝或美術競賽的大獎，部份因具備了此項技藝而進入研究所進修，將來必能成為社會的文化資產。

4.2 藍染工藝的推廣與回響

在馬芬妹小姐積極在全台各地山間野溪尋找藍染植物，研究試驗製藍、建藍技術復原的同時，國內另外一位染織藝術家陳景林先生則趁著中國大陸對外開放，每年都花費很長的時間到中國西南地區做少數民族的考察，在那個仍完全使用植物染色的地區，可以說三十多個少數民族沒有一個不使用藍染的，他同時詳細地記錄了當地藍染工藝的過程，多年的切磋互動，使得藍染技術更見成熟，而慈濟大學的李瑞宗教授多年來即對台灣藍染工藝的產業文化進行研究調查，在馬小姐成功復原製藍、建藍技術後，結合陽明山國家公園管理處，開始結合地方社區人士，尋找當地藍染文化資源，辦理教育推廣的工作，均獲得熱烈的迴響。

在社區的推廣方面，三峽老街的染坊常見諸媒體，三角湧文化協會也已做了相當的調查研究，但要見到了馬小姐的研究後才有了具體的目標與輪廓，不過要形成地方的特色文化產業，仍有諸多的難題亟待克服。另外南部美濃鎮的愛鄉協進會也開始在殘存尚多的線索中研究他們藍布衫的歷史，而馬小姐的研究成果更直接加強了他們的信心。嘉南平原上一個地名叫做「菁仔寮」的村莊—台南縣後壁鄉墨林村的村長殷政先生是位六十歲左右的企業家，花費四天的時間每天清晨開車到草屯，晚上再乘著夜色返回「菁仔寮」，其夫人說沒看過他那麼快樂的樣子，他是到草屯研究所參加製藍、建藍的技術講習班，為的是瞭解地方上先民的足跡。啊！多可愛可敬的同胞，也可見傳統工藝的魅力。

5. 討 論

5.1 缺乏教育體系的支撐，傳統工藝人才隨著產業的興衰起伏：

由於中國的傳統觀念中認為「形而上者謂之道，形而下者謂之器」，使得傳統工匠的社會地位低落，知識份子卻步的結果是相關工藝的著書立說相對缺乏，經驗智慧無法傳承，影響所及大至科學文明的大幅落後，小至當今生活品質、生活文化的低落。

流風所及，國內工藝教育體系的缺乏也就不足為奇了。

由於傳統工藝人才的培育缺乏正規而完善的學校教育及近代工廠的生產教育，因此當傳統工藝產業興起，民間必須以自己的資本，加倍努力去培育技術人才，去摸索自己的技術。等到產業隨著社會經濟環境的變化而必須轉型時，由於缺乏應變的能力，在產業沒落後，人才轉業或凋零是必然的現象。

台灣的漆器技藝，大陸系統的傳承在民國七十年代就已逐漸凋零。而在日據時代雖有一段時期的學校教育，畢竟那只是相當於國中的職業教育，現今尚活躍的兩位均是再赴日本進修才得以繼續漆藝的傳承，其他畢業生率皆沈寂了。從民國六十二年起興起的銷日漆器產業雖曾盛極一時，但由於技術層次難以提昇，在民國八十年左右即相繼轉移到大陸或越南。即使是身懷絕技的陳火慶老師，若不是研究所的發掘、傳習、推廣，其技藝也將淹沒在經濟發展的洪流中，台灣的漆器技藝將只是少數人模糊的記憶。

5.2 研究機構對傳統技藝再生的功能

台灣省手工業研究所是國內唯一的工藝研究發展機構，雖說設立宗旨是產業發展導向，但文化特色的設計開發卻是最重要的業務方針，要推動的是傳統工藝產業的發展，因此研究台灣傳統工藝的文化歷史與技藝，再結合傳統與現代的創新是基本理念。十多年前，在目前社會上部份的個人工藝創作者尚未出現前，所有的傳統工藝技藝均存在產業中，研究所的業務內容是要與業者結合，共同開發新產品與技術的精進，此點使得研究所能透過業界的介紹而認識陳火慶先生。

研究所的首任所長蕭伯川先生早年留學日本，對漆器的發展一直寄以厚望，所以才會於六十七年間派唐永折先生與筆者每週末到台北跟隨范和鈞先生學習漆藝，首任技術組組長唐永折先生更是福州漆藝的傳承發揚者，因此當民國七十三年陳火慶先生要到研究所傳習漆藝時，大家是充滿期待，雖然第一堂課教室是在樓梯口的走廊，因為挪不出室內空間。

黃麗淑小姐是爲了設計開發新產品及輔導廠商的需要而尋找漆藝技術的，在茫茫人海中碰到陳火慶老師並非預設的期望，但相遇後的真誠對待，執著、勤勉、鑽研及使命感，陳火慶老師的傾囊相授，終於使陳先生的一身技藝有了薪火相傳。而黃麗淑小姐也不負眾望地結合其竹編技藝，產品設計的歷練，連獲三年全省美展首獎而取得永久免審資格，也在民族工藝獎及日本國際漆器設計競賽中屢創佳績，再透過展覽，使漆藝的迷人之處益加凸顯，形成一股漆器再生的力量。其後投身於台灣漆器文化與歷史的訪問調查，才能有漆器藝人陳火慶技藝保存與傳習規劃的執行，使得漆器

技藝重新在台灣站穩了腳步。

從漆藝國寶的發現，技藝的傳習、展覽的推廣可說完全是手工業研究所業務發展的需要，雖然業務推動的方向會因執行人的理念認知、處事態度而有所差異，但研究所研究開發的理念一直是從傳統中創新、發揚傳承而來的工藝文化特色，因此才能在此項技藝的保存傳習上發揮其應有的功能，其功能也是別的機關難以取代的。

而就藍染工藝的復原再生方面，研究所羅致了專業人員，賦予充分的信任與行政支援，才能從全省各地去尋找藍染植物種源，與農業試驗機關合作栽種、採收，從而經過漫長的試驗、多次的失敗，再義務地從事公開推廣，其鑽研的精神更是公設研究機關的本色。

5.3 生活文化品質的沈淪，促使傳統工藝產業的沒落，傳統工藝技藝的流失：

台灣的社會由於升學主義盛行，考試競爭激烈，因此從小就缺乏生活教育，缺乏欣賞文化藝術的教育。社會大眾在汲汲營營於發財致富的洪流中，生活的態度是將就的，缺乏對生活內涵與品質的顧念。因此生活日用品在廉價而大量生產的化學塑膠或金屬產品出現後，迅速取代了深具歷史傳承而優雅的傳統工藝品，如塑膠水缸擊垮了水里的陶質水缸窯業，現今隨處可見的塑膠、免洗餐具則是陶瓷餐具產業不振的大敵。凡此都造成傳統工藝技藝的流失，可以說傳統工藝技藝是依存在產業而發展的，而產業的發展則要依賴生活的需求，如此才能生生不息。台灣的漆藝與藍染工藝的發展軌跡亦依稀可尋，當台灣人的生活中逐漸失去漆器與藍染布的蹤影，就是其技藝瀕於斷絕之時，今日也許因文化與經濟富裕的發展，讓我們一時有能力加以復原傳承，但若只是少數人以它來從事藝術創作而已，不能落實到生活中，則其生命力終將是有限的，其傳承的意義也就不那麼重要了。

5.4 傳統基礎並不深厚，唯有長遠規劃，加倍投資，才能豐富文化內涵：

就工藝在社會文化的意義而論，漆器與藍染技藝在台灣的四百年歷史發展中，可說並未發展出既深又廣的技藝層次與民間市場，在大陸與台灣間來往品頻繁時期，所需之漆器可直接從大陸進口，台灣本島的技藝人才需求就少了，而日本據台時間只有五十年，化學塑膠製品已逐漸出現，台灣人並未養成如日本人在生活中使用漆器的習慣，漆器在國內的市場極為有限，而能像陳火慶先生得以學到日本漆藝精髓者可謂空前。當前漆藝的學習風氣雖漸興盛，但人數畢竟有限，一般民眾並不認識漆器，若論技藝的再生，以社會整體而言，那只是少數幾棵樹苗的發芽而已，要成大片森林仍須民間與政府共同的研究發展與輔導推廣。

在藍染工藝方面，台灣雖曾大面積種植藍染植物，生產藍靛，但它大部份是與大陸貿易的商品，本地民眾穿著的率皆為單色的染布，至於綁染、絞染、型染、蠟染的技藝並未出現，也顯得藍染文化並不豐富。當前的藍染技藝雖經過調查研究試驗，得以再現生機，但如何豐富其內涵，廣為社會所認同，並顯現其文化傳承的意義，創造當代的衣飾文化，仍須更大的努力。

5.5 傳統技藝中蘊含珍貴的智慧與價值

綜觀藍染工藝技藝，從藍染植物的辨認到生育地的選定栽植，它是生物學的領域；而其後的製藍、建藍、染藍過程則是一連串的物理化學反應，現代科學已可將整個過程做出完整的解釋，但在科學並不發達的古代，先民憑著代代相傳、經驗的累積，卻能發展出令人佩服的智慧，也許這種啟發才是傳統技藝中彌足珍貴之處。譬如在發酵建藍的製程中，為了控制 PH 值所使用的鹼劑，傳統方法是選用闊葉樹堅硬材質的白木灰為最佳，從前僅知道它是比較溫和不傷手的鹼劑，除了適合棉麻等植物纖維的染色外，動物性的蛋白質纖維染色亦是非常理想的鹼劑，就現代化學的知識而論，它含有鈉、鉀、矽等成分，是非常好的緩衝溶液（buffer solution），對 PH 值具有穩定作用，非常適合長期的發酵建藍作業。

6. 結 論

- (1)台灣的傳統工藝由於缺乏教育體系的支撐，致使發展基礎相當薄弱，在供給面上缺乏深厚的技術及文化藝術修養以從事創新設計開發；在需求面上，缺乏普遍的生活文化教育，致使優雅的傳統生活器物文化喪失了生存空間，在急速工業化的激流中，在將就的速食文化中，傳統工藝技藝隨著產業的沒落、匠師的轉業與凋零而急速流失，漆器與藍染工藝可說是兩個典型的例子。
- (2)台灣省手工業研究所在研究設計開發與廠商輔導的業務工作，遇見了埋沒人海中的漆器國寶人才陳火慶藝師，能進一步達成漆器技藝再現生機的使命，其所以成功的因素如下：
 - ①研究所一向尊重專業技術的態度。
 - ②技術人員真誠對待的心性。
 - ③對從傳統中創新的體認與文化思維。
 - ④以工藝在社會的發展為一生的志業與使命感。

而藍染技藝的復原除了上述原因外，政府公設研究機構的角色功能更是關鍵的因素。

(3)漆藝與藍染這兩項傳統工藝在台灣的历史與社會脈絡中並未具備深又廣的基礎，目前雖經政府與民間的共同努力而出現一線生機，但距離繁榮發展，普及融入大眾生活當中，使文化與產業能永續發展，則尚需凝聚各方共識，長遠規劃，落實執行，一步一腳印，才能克盡全功。

參考文獻

1. 黃麗淑、翁徐得，1996，《漆器藝人陳火慶技藝保存與傳習規劃報告書》，台灣省手工業研究所，文建會。
2. 馬芬妹，1999，《青出於藍—台灣藍染技術系譜與藍染工藝之美》，手工業叢書第27號，台灣省手工業研究所。
3. 《2000年藍染工藝座談會紀實》，國立台灣工藝研究所（尚未發表）。

亞太傳統藝術論壇學術研討會 學術研討會

Asia-Pacific Traditional Arts Forum/Conference

發言單 Note of Statement

傳統工藝的再生—以漆藝與藍染工藝為例—

Regeneration of Tradition Craft-Taking Lacquer Craft and Indigo Dying as Examples

／翁徐得 (台灣) Dr. Ueng, Shyu-Der (Taiwan)

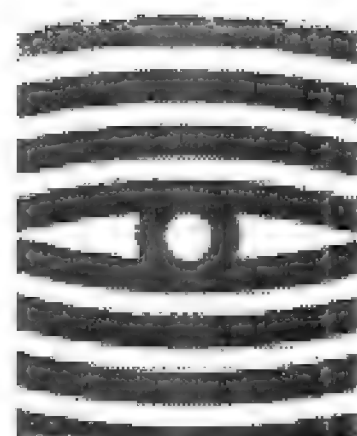
姓名 Name :

國籍 Nationality :

職稱 Professional Rank :

請在發言之後交給工作服務人員，謝謝！

Please hand it to staff after making statement. Thanks.



亞太傳統藝術論壇

Asia-Pacific Traditional Arts Forum

學術研討會 Conference

南鄒群的音樂系統與語言在歌謠中的運用
The Use of Musical System and Language in the Vocal
Music of South-Tsou Ethnic Group

吳榮順、李壬癸（台灣）

Dr. Wu, Rung-Shun & Dr. Li, Jen-Kuei (Taiwan)

行政院文化建設委員會 指導
Directed by the Council for Cultural Affairs,
The Executive Yuan, R.O.C.

國立傳統藝術中心籌備處 主辦
Hosted by the Preparatory Office of
National Center for the Traditional Arts

國立藝術學院 承辦
Handled by the National Institute of the Arts
2000/10/1 Taipei, Taiwan

南鄒群的音樂系統與語言在歌謠中的運用

吳樂順、李壬癸

一、前言

從日治時期以來，在高雄縣的南鄒卡那卡那富與沙阿魯阿連同在嘉義縣阿里山的北鄒合稱為鄒語群。相關的各種研究報告大都沒有加以細分，而籠統地把這三種族群都稱為「鄒族」。其實南鄒跟北鄒的差異相當大，而南鄒的卡族和沙族彼此之間的差異也不小。從語言的結構系統看來，南鄒是否真的跟北鄒屬於同一族群，雖仍有爭論的餘地，但是語言學者大都這樣認定。國府時期，中國學者很少對南鄒族做系統的學術研究，一般人對它的認識明顯地不足。

本文試從他們現階段所保存的歌謠來觀察南鄒族群有些什麼特色。我們是從音樂的型態跟語言的結構形式來加以分析和比較，希望為有關南鄒研究文獻填補一部份的空白，將來有助於進一步釐清南鄒的地位。

卡族跟沙族的歌謠都有祭典歌（如卡族的送神祭歌 (aiana, ciina cuuma)，沙族的貝神祭歌 (miatungusu)、抒情歌（如沙族的〈失戀歌〉、〈懷舊歌〉，卡族的〈籐橋之戀〉、〈懷念亡兒〉(即 'ipi 之歌)）、歡樂歌（如卡族的〈快樂相見歌〉，沙族的〈歡樂歌 (aiana)〉），其他小調或童謠。沙族所保存的傳統歌謠要比卡族的豐富得多，例如，沙族的〈獵首歌〉和〈打獵歌〉卡族就沒有了。我們要追問的是：卡族和沙族的歌謠是傳承的 (inherited) 還是移借的 (borrowed)？一般說來，愈是傳統的或嚴肅的祭典歌愈可能是自古傳承的，因為許多歌詞連本族人也不懂，不太可能自己創作歌詞；愈是現代的愈可能互相移借，而且歌詞隨時都可以改寫。卡族的歌謠較少，有一些曲調顯然借自沙族，甚至連歌詞都直接借自沙族，因此很容易判斷。本文所舉的例子也以沙族為主。

南鄒跟布農族混雜在一起至少已有一百多年的歷史，他們的語言文化深受布農族的影響，被布農族完全同化只是時間的問題。但是他們絕大部分的歌謠卻絲毫沒有受布農族的影響，仍然保存本族的特色。因此，要釐清族群之間的關係，歌謠的研究不失為一個有效的途徑。

二、有關南鄒族音樂前人的研究

在歷史文獻中，對於南鄒族音樂的記錄，日據時代最早見於佐藤文一(Sato)的「台灣原住種族的原始藝術研究」(1944)，記錄了四首有關於卡族的歌謠中的歌詞，但並沒有留下記譜。日籍音樂學者黑澤隆朝(Kurosawa Takatomo)的「台灣高砂族的音樂」當中，只記錄了一首在阿里山北鄒族人所唱的「南部熟番之歌 pasuoei」(1972：160)。

1966 至 1977 年代，呂炳川曾到過高雄縣境的沙族及卡族做過音樂的錄音調查，在其「台灣土著族音樂」(1982：83-86)一書，以及在中華民俗基金會出版的「中國民俗音樂專輯第十輯 - 台灣山胞的音樂：曹、排灣、賽夏、雅美、平埔」唱片(1980)中，只留下了三首沙族歌謠及一首卡族的「月令之歌」¹。也因為呂氏並沒有留下兩族完整的歌謠曲目及曲譜、歌詞的記錄，對於該族音樂系統的認知，僅及於片斷記錄的描述與分析。

1996 年至 1998 年間，受高雄縣立文化中心的委託，作者進行了沙族與卡族的音樂調查與錄音，共收錄了二十首沙族的傳統民歌，以及十二首卡族歌謠，並將錄音及曲譜記錄於「高雄縣境內六大族群傳統歌謠叢書 (五)- 南鄒族民歌」一書與 CD 唱片當中(1999)。

1999 年 3 月至 2000 年 8 月間，獲得語言學家李壬癸教授及土田滋教授，在語言學研究方面的協助，我們又重新回到沙族與卡族的住地：高雄縣桃源鄉及三民鄉，重新進行歌謠的田野錄音及語言上的同步記錄，希冀將現階段南鄒族的音樂與語言，進行系統化的完整記錄與研究。

三、南鄒族人的音樂分類觀點

(一)沙族人的觀點

在高中部落和四社部落的沙群南鄒族人，自己族人有一套對於本族音樂的分類系統。在現今沙族的音樂系統當中，並沒有使用任何的樂器，因此對於沙族人來說音樂就是歌唱²。他們稱「歌」為「sahli」，「唱歌」為「paahlua sahli」。他們把我們所採錄到的 21 首歌謠，按照歌謠的屬性，將歌謠分成三類：(1)sahli kilaliali(祭典歌) (2)aruparua sahli(對歌) (3)sahli mamaini(童謠)。

※(1)sahli kilaliali(祭典歌)

¹ 事實上呂炳川應該錄下不少有關沙族的歌謠，只是沒有完整的記錄在其書中。因為他曾在書中(1982:84)提到：「有的歌謠過於冗長，不便收錄在唱片裡。」因此他只留下了兩首沙族屬於二年祭 Miatungusu 的「舞歌」，以及另一首喝酒之後所唱的「離別之歌」。呂氏在唱片第一面中的第四首註明為「二年祭歌之(1)miatungusu」，事實上是現今仍留傳在沙族的「貝神祭 miatungusu」祭儀組曲當中的「男女對唱情歌 tahluku mai」(參見游仁貴、陳有德、吳榮順等 1999：[5])；呂氏唱片中的第五首註明為「二年祭歌之(2)miatungusu」，事實上共有兩首歌前後連在一起，前一首是「貝神祭 miatungusu」祭儀組曲當中的「舞歌 miatungusu」(同前註：[3])，後一首也應是「貝神祭 miatungusu」祭儀組曲當中的「獵首歌或勇士誇功歌 mumuuasa」(同前註：[15])；呂氏唱片中的第六首註明為「離別歌」，在目前尚存的沙族民歌當中，並沒有找到，不過從其歌唱的方式與族人的反應，都認為它應是與沙族相鄰的頂老濃大武壠西拉雅族人的民歌。至於唱片中的第七首「十二月之歌」，現仍為三民鄉卡族人的「十二月令歌 paritavatavali」(同前註：[26])。

² 從過去的文獻記錄，我們幾乎沒有看到有關沙族的樂器。不過在訪談當中，族人說過去曾有族人從北鄒帶回鼻笛及口簧琴。

沙族的祭典音樂又可分成三類：屬於 sahli kilaliali 的祭典歌謠，其曲目的演唱順序、歌詞及曲調都是固定而不能改變的。

[1] miatungusu(貝神祭)：

貝神祭是沙族在稻米收穫後二年舉行一次的大祭，日據時期日籍學者稱之為「二年祭」³。祭期連續幾天，以社為單位，是沙族人場面最大的宗教儀式。現在沙族人因有感於文化失傳，自民國八十四年起改為一年一祭，祭期約在每年的 12 月 15 日至 1 月二日間。貝神祭在古時候是美蘭社特有的祭典，根據沙族傳說，該族在遷來桃源鄉之前，曾居住在東方 hlasunga，該地同時也是矮人所居之地，沙族人與矮人相處融洽，矮人有傳世之寶貝神 takiialu，能自由自在飛翔於天界，每年舉行盛大祭典祭貝神，求境內豐收平安、豐獵、及族人旺盛，沙族人離開該地時，梅蘭社祖先從矮人處分得若干聖貝，定居桃源後，依照矮人方式舉行貝神祭。後來其餘兩社因羨慕美蘭社有貝神和祭典，趁美蘭社人不備之時，各自盜取若干聖貝回去，此二社從此才有貝神祭。

在 miatungusu(貝神祭)祭儀當中，從祭儀開始到結束，一共需唱 10 首專屬的祭歌，連成一套的組曲。其順序分別為：

likihli 薯榔（貝神祭祭前歌之一）

malalalang 準備歌（貝神祭祭前歌之二）

hliatu lavahli 備好的山蘇花（貝神祭前歌）

miatungusu 跳舞（貝神祭祭歌）

paritavatavali 數人數之歌（貝神祭 miatungusu 祭歌之一）

6.tulisua kana mulikape ahluu 活該，貝殼被我們偷了

7.tanluku mai 男女對唱情歌

8.tapisimu 你們的男裙

9.varatevate 分開之歌（貝神祭之終曲）

10.aiana 歡樂歌

[2]apikaunga(祖靈嚕新祭)：

³ 根據呂炳川「台灣土著族音樂」一書提到「台灣番曲唱片」石田幹之助的解說：「二年祭的祭典的方法隨部落，或多或少有少許不同，在高中村要連續七天舉行祭典，在第三天用劍刺穿用由芋葉的酒瓶蓋，開始喝為祭祀準備的酒，唱那總共有十章的（ruwaririshi）祭歌，接著開始在家內跳舞，一直到持續到第四天、第五天，才改在戶外舉行，舞蹈的歌稱為 Miatungusu。歌詞的種類很多，因為這種歌有招魂力量，只有在祭祀時才唱，必須在第六天時舉行召回靈魂國的儀式。」（1982：84）

沙族的農耕祭儀分為小米耕作祭儀和稻作祭儀，小米耕作祭儀又分為播種祭、收穫前祭、小米嘗新祭、收藏祭、祖靈嘗新祭。以上過去的農耕祭儀，現今沙族人只保存了 1 首 apikaunga 的祖靈嘗新祭，且已經無法得知每句歌詞的演唱內容及意義。嘗新祭是在收藏祭的翌晨舉行，各戶備妥各種祭品，如小米糰、豬肉、酒、給巫師報酬用的銀幣等，巫師會挨家挨戶舉行祭儀，依次將祭品獻給祖靈並禱祝，請祖靈在整個小米祭結束前饗宴一番，並請他們帶野獸來，使明年小米再豐收，保佑全族平安，過快樂的生活。祖靈嘗畢後，還有除疫祭，族人才可進行狩獵魚撈等活動。

[3]mumuuasa(獵歸祭)：

在沙族過去的獵首或打獵回社之後，都會舉行不定期的 mumuuasa(獵歸祭)。屬於 mumuuasa 的祭歌，目前在沙族僅剩下 2 首。如果是出草之後的獵歸，則由部落頭目率領行動的獵人與社中族人，一起舉行 mumuuasa(獵歸祭)，但儀式當中只由參與行動的獵人演唱 mumuuasa，以誇耀自己、表述自己的戰功⁴。如果只是在農閒之餘獵歸，則在 mumuuasa(獵歸祭)之時演唱 umaiape ngahla kuli 打獵歌。

(2) aruparua sahli(對歌)

這是過去男女族人，祭典之外隨時都可以以即興的應答方式，來集體創作演唱的歌謠。過去屬於 aruparua sahli 的歌謠很多，目前僅剩下 6 首這種歌謠。其曲目有：

- 1.tunangitangi-aku 我一直在哭(失戀歌)
- 2.pupunga 飯盒歌
- 3.ihlau, ihlau 調情歌(開玩笑，閒情工作時，自己唱或聚會時唱)
- 4.alukakakikita 懷舊之歌
- 5.kuvavani murakici 鳥吃果樹之歌
- 6.matapapakiau 去過年

(3)sahli mamaini(童謠)

對沙族人來說，過去屬於 sahli mamaini 曲目的歌謠為數本來就很少，並不是只要是孩童唱過的歌都屬 sahli mamaini，而是要看歌詞是否適合兒童。因此，「頂針式」的文字遊戲歌，通常是族人認為特定屬於 sahli mamaini 的曲目。但目前還流傳在聚落的只有兩首：

- 1.'ape hlamangi 拿阿布開玩笑的歌

⁴ 沙族人的 mumuuasa 獵首歌，不管是演唱的方式、演唱的時機、音樂的功能，都與布農族的 malastapan(吳榮順 1992：第 6 首)、魯凱族的 palaiela(吳榮順 1995b：10)、排灣族的 tolisi(吳榮順 1995a：第 6 首)、北鄒族的 tue 相似。

2.miasasesenga 搖籃曲

(二)卡族人的觀點

卡族人所稱的“音樂”，是包含了樂器及歌唱。但在卡族人的觀念當中並沒有西方稱為“music”、中文稱為“音樂”的字彙。對於樂器，卡族人也沒有西方指稱“musical instrument”、中文稱為“樂器”的專有集合名詞，而是直接指稱該項的樂器名，例如過去卡族人曾使用過的鼻笛“tangenga”⁵、口簧琴“tungatunga”；然而歌唱在現今卡族人的音樂系統當中，幾乎可以與“音樂”劃上等號。卡族人稱「歌」為“cani”，「唱歌」為“palacani”。對於歌謠的分類，也像沙族一樣分成三大類：

(1) cani kaisisi(祭典的歌謠)

卡族過去的歲時祭儀，幾乎每個月份都有專有的祭儀，依余瑞明(1997：62-71)的記載，光是歲時祭儀就有八個祭儀之多⁶，此外還有敵首祭及獵祭兩個臨時祭儀。但是目前卡族的祭儀，只有一年一次在1月1日新年舉行的收割終了祭(mikaugu)轉化而成的年祭。年祭分成正典及歌舞宴兩個部份，其中正典部份只有族人參加，族人在正典當中只唱1首獨一無二的「祭歌-母親、父親」“ciina cuuma”，這也是卡族人唯一的一首 cani kaisisi“祭典的歌謠”，族人也稱這首歌為 cani piuuna，意指“古老的歌”。至於正典之後的歌舞宴，任何歌謠都可以來唱，同時也開放給非族人參加。

(2) cani kaupupan (一般的歌謠)

除了 cani kaisisi 以外的歌謠，屬於成人所唱的歌謠都稱之為 cani kaupupan，也就是“一般的歌謠”。屬於這類的歌謠，是相當的即興，族人可以隨時來加以個人或集體創作。即使是採借外族的曲調，集體填入卡語的歌謠，族人都稱之為 cani kaupupan。目前屬於 cani kaupupan 的歌謠共有 11 首。分別為：

1. aiana cungkucu 'uai 情歌：籐橋之戀
2. palangan mu 取笑歌：你們的揶揄
3. topianto 歡聚歌

⁵ 卡族過去所使用的鼻笛有單管與雙管兩種，不過都稱為 dannga。雖然目前卡族已不再使用鼻笛，但作者在今年(2000)七月間，再前往高雄縣三民鄉進行卡族音樂田野錄音之前，李壬癸教授拿了一卷 1978 年卡族人孔岳中所作的卡族歌謠錄音，錄音當中從頭到尾都可以聽到鼻笛伴隨著歌聲，可見在 80 年代卡族人還在使用鼻笛。

⁶ 這八個祭儀分別為(1)開墾祭 ma'anai(2)播種祭 mitoalu(3)除草祭(morulabaru)(4)拔摘祭(kana-koara)(5)嚇鳥祭(mata-uru)(6)收割開始祭(ara'mia'u)(7)收割終了祭(mikaugu)(8)收藏終了祭(moa-nivi)(余瑞明 1997：61-62)。

4. urunai tapunia 紅隼鳥
5. matentenese 快樂相見歌
6. caani'ipi 'ipi 之歌：母親懷念亡兒
7. palitavatawali 十二月令歌
8. manisini 'animu aake 藤橋之曲
9. macangcangare 快樂頌
10. macangcangare kita sauni 咱們今天快樂
11. cungkucu 'uai 藤橋之戀

(3) cani mamanu(童謠)

卡族人觀念中的 cani mamanu，是指專給卡族孩童來唱的 cani。這一類的歌謠目前還有 5 首。卡族童謠以「問答」式的對應居多。其曲目有：

1. mati'ara'aravang 從石頭裡面摸魚蝦
2. tiasu musa naanu 問候歌
3. mumunga titina 孩子卜卦歌及搔癢歌
4. lupilupi 釣蜻蜓
5. sumasepera 數數歌

四、音樂的傳承與轉借現象

一個族群的音樂風格，或是一個地區的音樂現象的形成，誠如 Alan Lomax 所說的：「族群音樂的產生，不外乎承襲(inherited)與轉借(borrowed)兩種手法」(1978：6-12)。當然，不管承襲(inherited)或轉借(borrowed)，都是一個族群或一個地區內的族人或民眾，個人創作或集體創作過程中，對其音樂來源的辨識原則而已。在此，也讓我們全面的以現存的音樂有聲資料，來檢視南鄒兩群的歌謠系統，以理清南鄒歌謠體系當中歌謠與歌謠之間，族群與族群之間的相屬關係。

透過音樂的採譜分析⁷與訪談考證之後，我們可以將南鄒沙族與卡族的歌謠系統，依其歌謠曲調的成份，區分成四類：

1. 擬似自他族轉借過來的歌謠

⁷ 音樂採譜部份，參見游仁貴、陳有德、吳榮順在 1999 年「南鄒民歌」當中採錄了 33 首沙族與卡族的民歌。此外，2000 年 7 月李壬癸與吳榮順，再次完成南鄒族之音樂與語言的採譜記錄，預計於 2000 年 12 月在風潮唱片之「台灣原住民音樂紀實系列 10 - 南鄒族之歌」當中，將錄音有聲資料與採譜同步出版。

所謂「擬似自他族轉借過來的歌謠」，是指該族歌謠的在曲調的結構上、歌詞的表現法或演唱語法上，相當程度的顯示源自鄰族的音樂系統。從目前的地理環境或族群遷移的歷史過程來說，沙族或卡族都強烈的受到北鄒族及布農族的影響。在音樂上兩族「擬似自他族轉借過來的歌謠」當中，無可避免的也受到北鄒及布農的影響。在沙族來說 21 首歌謠當中，「擬似自他族轉借過來的歌謠」共有 3 首：2 首屬於 sahli kilaliali(祭典歌)曲目當中的 mumuuasa 獵首歌和 umaiape ngahla kuli 打獵歌，另一首是 aruparua sahli (對歌)當中的 pupunga 飯盒歌。

(1)mumuuasa 獵首歌的曲調，完全是以泛音式的大三和弦分散和弦音，為其從頭到尾的曲調結構，在沙族歌謠當中是相當罕見的。這與沙族處在強勢語言與文化包圍下的布農族音樂，影響頗巨，況且沙族人目前不但都以布農話來交談，而且布農族音樂(Bunun tu sintusaus)就是以泛音式的大三和弦分散和弦音，為其音階的基本組織，可見布農語及布農音樂對沙族人的影響。

(2)umaiape ngahla kuli 打獵歌，是用在獵歸時獵人們聚在一起接受頭目的賜福，並且開始由頭目的領唱，眾獵人一一的來唸唱出，在沙族的獵區可以被獵獲的動物名(見李壬癸的歌詞)。

【umaiape ngahla kuli 打獵歌歌詞釋譯】

palatakaihlia tulis na hlikuricaniani tulis.

鏢梢 虛詞 打到一隻 虛詞

hlamilangica tulisi na hlikuricaniani tulis.

老鷹 虛詞 打到一隻 虛詞

打到一隻老鷹。

hlatakemene tulisi na hlikuricaniani tulis.

山羌 虛詞 打到一隻 虛詞

打到一隻山羌。

apihlupahlupaiⁱ tulisi na hlikuricaniani tulis.

猴子 虛詞 打到一隻 虛詞

打到一隻猴子。

kengkengramucu tulisi na hlikuricaniani tulis.

山羊 虛詞 打到一隻 虛詞

打到一隻山羊。

kuvukuvura tulisi na hlikuricaniani tulis.

穿山甲 虛詞 打到一隻 虛詞

打到一隻穿山甲。

hlatikase tulisi na hlikuricaniani tulis.

山鹿 虛詞 打到一隻 虛詞

打到一隻山鹿。

hlimakahliumeratulis na hlikuricaniani tulis.

山豬 虛詞 打到一隻 虛詞

打到一隻山豬。

hlavuruvuru tulisi na hlikuricaniani tulis.

豹 虛詞 打到一隻 虛詞

打到一隻豹。

hlasemesema tulisi na hlikuricaniani tulis.

熊 虛詞 打到一隻 虛詞

打到一隻熊。

事實上 umaiape ngahla kuli 打獵歌，從以上歌詞的排列法則來檢視，我們就很清楚的發現它與布農族獵人出獵前所唱的“pislaha 獵前祭槍之歌”的歌詞唱法，是幾乎完全一樣的(見吳榮順 1996：159-160)。只不過沙族唱 umaiape ngahla kuli 打獵歌時，是在獵歸之後，而布農族的 pislaha 獵前祭槍之歌，是在出獵之前所演唱。當然沙族人不會說這是轉借自布農族，但他們卻說布農族也有一首同樣的歌(pislaha)。因此，兩者之間的關係可謂密不可分。不過 umaiape ngahla kuli 打獵歌的曲調，卻是從沙族內部的另外一首歌謠 paratavatavali 數人數之歌，完全的採借過來。

【pislahi 獵前祭槍之歌歌詞譯釋】

(領唱) mamangan iia nai (合唱) mamangan iia nai

充滿法力 我們 充滿法力 我們

[我們充滿法力]

(領唱) masaiv iiahao (合唱) masaiv iiahi

給予 我們 給予 我們

[給予我們]

(領唱) nam a busul la (合唱) nam a busul hi

我們的槍 我們的槍

[我們的槍]

(領唱) muna busul la hai (合唱) muna busul la hai

進到槍 進到槍

[進到槍裡來]

(領唱) amin a hangvang ha o (合唱) amin a hangvang ha o

所有的水鹿 所有的水鹿

[所有的水鹿]

(領唱) amin a babu ha o (合唱) amin a babu ha o

所有 的 山豬 所有 的 山豬

[所有的山豬]

(領唱) amin a sidi ha o (合唱) amin a sidi ha o

所有 的 山羊 所有 的 山羊

[所有的山羊]

(領唱) amin a uknav ha o (合唱) amin a uknav ha o

所有 的 雲豹 所有 的 雲豹

[所有的雲豹]

(領唱) amin a sakut ha o (合唱) amin a sakut ha o

所有 的 山羌 所有 的 山羌

[所有的山羌]

(3)pupunga 飯盒歌，從曲調的結構上來分析，這首曲子與北鄒族的“對唱之歌 iyahaena”⁸是完全一樣的，只是歌詞完全不同而已。因為這首曲調，幾乎可以稱為是“鄒文化圈的共通曲牌”⁹，南鄒族中的沙族與卡族自北鄒的“對唱之歌 iyahaena”轉借之後，已發展出多重的“曲牌變體”。

至於在現存的卡族 18 首歌謠當中，「擬似自他族轉借過來的歌謠」共有 4 首，分別為：(1) aiana cungkucu 'uai 情歌：藤橋之戀。(2) topianto 歡聚歌。(3) macangcangare 快樂頌。(4) macangcangare kita sauni 咱們今天快樂。

(1) aiana cungkucu 'uai 情歌：藤橋之戀

屬於卡族 cani kaupupan(一般的歌謠)曲目當中的 aiana cungkucu 'uai 情歌：藤橋之戀，這首樂曲可以分成兩個部份，前半段是以無意義的歌詞 aiana 來配合曲調，後半段則不段的以「有節形式」(strophic form)的歌詞，分段來描述藤橋之戀。因此，每段的 strophic 都是相同的。這首曲調亦轉借自阿里山地區北鄒族的“iyahaena 對唱之歌”。

(2) topianto 歡聚歌

這首歌在卡族是屬於 cani kauboban(一般的歌謠)曲目當中的歌謠。族人肯定的說明這首歌是轉借自北鄒，是北鄒族人在一年一度的 Mayasvi 正典之後，當天晚上的歌舞宴當中所唱

⁸ 參見吳榮順製作之「Pasu-Tsou 阿里山鄒族之歌」CD 的第 7 首 iyahaena 對唱之歌，1995。

⁹ 光是在北鄒族地區，以“iyahaene 對歌”為歌謠曲調為基礎的變體，就有 8 種之多，故我們稱其為“鄒文化圈”共同的曲牌，也是“鄒文化圈”最重要的曲牌。

的一首歌謠。北鄒族人特富野社稱為 *topento* “青年頌”，達邦社則稱為 *yi 'ahe* “青年頌”(浦忠勇 1993：106-107, 吳榮順 1997：403)。北鄒族的 *topento* 青年頌和南鄒卡族的 *topianto* 歡聚歌，在曲調和歌詞上的結構是完全相同。只是特富野社的北鄒族的 *topento* 青年頌的歌詞分成兩段，第一段的歌詞是以古鄒語來唱，第二段是以現代日常所用的鄒語來唱，而且在曲子結尾多了一段尾聲，南鄒卡族的 *topianto* 歡聚歌則只唱一段歌詞。歌詞的內容是在勉勵年青人要大家一起來高興的跳舞歌唱。卡族當中最大的兩大家族 *Kanpanena*(孔家)和 *Kaangena*(翁家)，大部份成員都由北鄒遷移而來，卡族音樂上轉借自北鄒，是文化變遷上的自然現象。

(3) *macangcangare* 快樂頌

這首 *macangcangare* 本來是鄰族布農族基督長老教會中，以布農語演唱的一首新編聖詩，卡族再轉借成為日常所唱的 *cani kauboban*(一般的歌謠)，這也是卡族歌謠當中唯一一首轉借自布農族的歌謠。

(4) *macangcangare kita sauni* 咱們今天快樂

對於外族人來說，*macangcangare kita sauni* 是一首相當熟悉的歌謠。是的，它是卡族人轉借自台灣閩南語流行歌「愛拼才會贏」的曲調，然後再由卡族人以卡語集體創作後的產物。

2. 卡族轉借自沙族的歌謠

雖然在地理上沙族是居住在高雄縣境的兩河流域當中的荖濃溪上游，而卡族卻居住在兩河流域當中的楠梓仙溪上游，一在左一在右，中間就隔著阿里山山脈，自然地阻斷了兩族的交流與互動。但在過去由於授獵活動的行為、獵場的重疊等要素，兩族之間的交往互訪比起現今要來的頻繁，因此兩族間互相轉借過來的歌謠應該不少。但當我們進行曲譜的分析比對之後，我們發現沙族的歌謠當中，沒有任何一首歌謠，是轉借自卡族的歌謠；反而是卡族的歌謠當中，就有 2 首歌謠轉借自沙族：(1) *palangan mu* 取笑歌：你們的揸籠 (2) *paritavatawali* 十二月令歌。除了從採譜當中可以直接證明，這 2 首歌謠是直接轉借自沙族的歌謠之外，卡族人也不諱言的直指此 2 首歌謠轉借自沙族的原歌名。

(1) *palangan mu* 取笑歌：你們的揸籠

卡族的 *palangan mu* 取笑歌，曲調結構完全是沙族 *miatungusu*(貝神祭)祭儀組曲當中的 “*tapisimu* 你們的男裙” 的翻版。歌詞分成四段，前兩段的歌詞內容是改成卡語，後兩段則完全在沙語轉借過來。所不同的只是沙族的 “*tapisimu* 你們的男裙”，是一首 *ahli kilaliali*(祭典歌)，卡族轉借之後變成了日常所唱的 *cani kaupupan* (一般的歌謠)。

(2) *paritavatawali* 十二月令歌

卡族 *cani kaupupan* (一般的歌謠)當中的 *paritavatawali* 十二月令歌，曲調結構完全是直

接轉借自沙族 miatungusu(貝神祭)祭儀組曲當中的 "paritavatavali 數人數之歌"。由於沙族的"paritavatavali 數人數之歌"歌詞結構，是採用了「頂針」¹⁰的手法，卡族轉借來之後，歌詞的結構原則及第一句歌詞並沒有改變，只是到了第二句歌詞之後，卡族人就加以改變，填進了卡族人每月依卡曆運作的農事十二月令歌詞。

3.自本族同一首曲子轉借過來的歌謠。

在沙族的現存歌謠當中，我們發現都有自本族同一首曲子直接轉借過來的歌謠，或是引用了某一首歌謠的片斷曲調之後，再行發展出來變成了另一首歌謠，而冠上新的歌謠名。在沙族歌謠當中，屬於這類「自本族同一首曲子轉借過來的歌謠」的演變手法歌謠特別多，共有 5 組 10 首歌謠。此外，最特別的是一首原來的歌謠，只會翻版成另外一首歌謠，而呈現「成對」的特殊現象。卡族的 18 首歌謠當中，並沒有出現這種「一曲兩版」的現象。下表就是沙族這 5 組「成對」的沙族歌謠：

組別	歌 謠 名 稱
1	[1a]hlialu lavahli 山蘇花（貝神祭前歌） [1b]miatungusu 跳舞（貝神祭祭歌）
2	[2a] paritavatavali 數人數之歌 [2b] umaiape ngahla kuli 打獵歌
3	[3a] tahluku mai 男女對唱情歌 [3b] 'ape hlamangi 拿阿布開玩笑的歌
4	[4a] pupunga 飯盒歌 [4b] matapapakiau 去過年
5	[5a] alukakakikita 懷舊之歌 [5b] kuvavani murakici 鳥吃果樹之歌

4.自古承襲下來的歌謠。

在沙族的 21 首歌謠，以及 18 首的卡族歌謠當中，除了上述源自他族或源自沙族以轉借的方式產生的歌謠之，以及沙族自本族同一首曲子轉借過來的歌謠 5 首歌謠之外，其他的歌謠和連同另 5 首重覆的歌謠，對於兩族的族人來說，都是他們口中傳承自各自祖先的歌，也就是不知從何時就自古承襲下來的歌謠。這種自古承襲下來的歌謠，沙族共有 12 首，卡族則有 10 首。

※ ※ ※

¹⁰ 所謂「頂針」是原住民音樂當中一種非常普遍的歌詞語構法。其排列法則是：下一句歌詞的前二或三音節，都是上一句歌詞的後二或三音節的重覆。

一般說來，愈是傳統的或嚴肅的祭典歌愈可能是自古傳承的，因為許多歌詞連本族人也不懂，不太可能自己創作歌詞；愈是現代的愈可能互相移借，而且歌詞隨時都可以改寫。在此，沙族的歌謠較多是自古就傳承下來的，然後沙族人再以此有限的歌謠曲目，再以「曲調不改/歌詞改變」的「一曲二版」手法加以變造新聲，而增加一倍的歌謠演唱曲目，繼而再轉借自鄰族(北鄒及布農)屬性相同的歌謠，於是形成了沙族人自我的音樂系統。沙族人再將此音樂系統分成(1)sahli kilaliali(祭典歌) (2)aruparua sahli(對歌) sahli mamaini(童謠)等三類，而提供沙族人傳統祭儀和傳統生活空間中不可或缺的媒介。

卡族的歌謠顯然較少，除了 cani marnanu(童謠)和唯一一首傳統祭典歌謠”ciina cuuma”之外，其他的歌謠幾乎轉借自鄰族(北鄒族和布農)，或其兄弟族群-沙族的歌謠。因此，從音樂系統的比較研究來看，顯然沙族是比較獨立的發展，並且保存了自己的祭儀和音樂文化系統，我們幾乎找不到沙族音樂受到卡族影響的痕跡，甚至於少數的沙族聚落處在強勢的布農族文化和語言之下，沙族人依然擁有相當程度自我的音樂系統。相反的，在卡族的音樂系統上，自我族群的音樂成份較少，反而直接受到北鄒族，以及間接受到南鄒的影響下，形成了法文稱為”mosaique”(雜陳的)音樂現象。這顯然又是”文化適應”(acculturation)的現象與問題，同是南鄒族，沙族人的”文化危機”意識顯然較敏感，”文化適應”的抗壓性也較高；反過來說，卡族人對於非母族文化的接納度也比沙族要高。南鄒族這兩極化的音樂現象，與北鄒族的特富野社與達邦社，對於 mayasvi 祭典音樂的”開放”與”保守”的不同態度，顯然是一樣的。

五、 語言上南鄒和北鄒的關係

從語音的對應和許多詞彙的對當，北鄒和南鄒的密切關係是顯而易見的。三者之間的關係，卡語和沙語相當接近，而跟北鄒卻都比較疏遠。

古南島	古鄒	北鄒	卡語	沙語
*p	*p	p	p	p
*t	*t	t	t	t
*C	*c	c	c	c
*D, *Z	*j	c	c	s
*k	*k	?	k	k
*q	*?	Ø	?	?
*H	*⇔	Ø	Ø	?
*b	*v	f	v	v
*w	*w	v	Ø	Ø
*y	*y	z	l	㊦
*s	*s	s	Ø	Ø
*S	*S	s	s	Ø
*m	*m	m	m	m

*n	*n	n	n	n
*N	*N	N	N	N
*N	*N	h	n	⊙
*j	*z	z	ø	ø
*R	*r	r	r	r
*l	*l	r	ø, l	l
*i	*i	i	i	i
*u	*u	u	u	u
*e	*e	e	e	e
*a	*a	o	a	a

古 鄒	北 鄒	卡 語	沙 語	
*apuyu	puzu	apulu	apu□u	‘火’
*macai	mcoi	maa-macai	maci?i	‘死’
*mima	mimo	miima	mima	‘喝’
*walu	voru	aalu	u-alu	‘八’
*sepate	sKptK	u-supatK	u-patK	‘四’
*lima	rimo	u-lima	u-lima	‘五’
*vuNu□u	fNuu	na-vuNu	vuNu?u	‘頭’
*vekese	f?KsK	vKkKsK	vKkKK	‘髮’
*jarapuNu	cropuNu	carapuNu	sarapuNu	‘帽’
*piza	pizo	u-pia-ini	u-pia-ini	‘多少’
*ina□	ino	c-iina	ina?a	‘母’
*cau	cou	caau	cucu?u	‘人’
*vavuyu	fuzu	vavulu	vavu□u	‘野豬’
*qatimula	timro	?atimua	?atimula	‘跳蚤’
*tavu□u	tofK	tavu	tavu?u	‘瓢’
*salKNK	sroNK	alKNK	alKNK	‘松’
*?ujaNK	m-KchK	?ucanK	usa□K	‘雨’

例見 Li (1972), Tsuchida (1976)。

六、語言在歌謠中的運用

1. 隱喻

沙語歌謠中的語詞，常用隱喻 (metaphor)，若不是對他們的語言文化有良好的掌握，就很難領會真正的意涵。例如 tapisi mu〈你們的男裙〉那首歌中，civuka 原意為“腹”，但在歌詞中暗喻為“內心，心裡”，masiame 原意為“辣”，但此處實指“難受”：

masiame civuka ku 我的腹部很辣=我的內心很難過
辣 腹 我的

又如在 tumangitangi aku〈我一直在哭泣〉歌中，描寫一個女子因失戀悲傷過度，眼睛哭得紅腫而視力模糊，卻把它說成眼睛被茅草刺瞎了：

tumuvuhlavuhlavuhlahla i tupi'i na 'erehla (視力)模糊了，被茅草刺瞎了

模糊 刺瞎 茅草

同一首歌謠，因為要不到心上人，因而產生葡萄酸，竟然說有了丈夫常叫人心煩，讓人生氣，乾脆不要丈夫算了：

misa'inta sumane i patahli rucarucake
不要 丈夫 煩人 惹人生氣
(我) 不要有丈夫，他只會煩人又惹人生氣！

這種描寫女人內心世界的細膩，語言的巧妙運用，真令人叫絕！

在沙族 pupunga〈飯盒歌〉中，第三節是在描寫一個獵人在破布子樹下企圖以嫩根部作彈頭要打白頭翁，自然打不到。整節的歌詞都用隱喻的手法。其實真正的涵意是：比喻男女都還太年輕，人還太嫩，還不適合結婚：

hlamuluailiaku kuvavani na 'uhluhlange, 'icevere mana vungu
很喜歡 我 (小鳥)吃 破布子 五節芒根部的嫩心 當作 頭
ripas-isa kupasikera na vungu tamulumula.
鉛彈那個 力不從心 頭 白頭翁

我很喜歡在破布子樹下（等著狩獵），用五節芒根部的嫩心做彈頭打白頭翁，卻打不到。

歌詞中的 ripase 原指“鉛彈”，隱喻為男人的“睪丸”。這一連串的隱喻用語，使得整節歌詞顯得典雅而不粗俗，而且有較深的意涵，這是很高超的藝術手腕。類似這樣的表現手法，在沙族的歌謠中隨處可見。例如，ihlau, ihlau〈調情歌〉第三節中的 tahluku“葫蘆瓢”，tapaia'a“木瓜”和 vaake“柚”，實際上都是指少女的“乳房”。不直接說“乳房”，而用三種瓜果來作妙喻，既可避免太黃色，又可以使得歌詞內涵顯得更生動、活潑、有趣。其實不同瓜果有不同的外觀和特性：葫蘆瓢外表平滑可愛，而木瓜外表粗糙難看，表現出對女人的乳房兩種截然不同的主觀看法和態度；柚子用來比喻乳房的碩大，可說是一種誇張而又有趣味的比喻。

女唱： pasakulaia mau matialu tahluku maraucu'ai taturuisa.

趕快 快拿 葫蘆瓢 趕快 妹 他的
趕快來拿他妹妹的葫蘆瓢（喻乳房）。

kumita na 'ususu-isa tainani taina vaake.
看到 奶 她的 大 大 柚
看她的乳房比柚子還要大。

男唱： tapaia'a luvangana luvatingatingala.

木瓜 凹凸不平 粗糙不平
(你的乳房) 像木瓜一樣粗糙不平。

南鄒的許多祭典歌歌詞今日族人都不太了解。有的歌詞完全不知意思，例如沙族〈祖靈嘗新祭祭歌〉。對有的歌詞即使有若干程度的理解，但不同的報導人的解釋往往出入相當大。碰到這種情形，我們就以較年長的解釋為主，而把較年輕的不同解釋攔在附註中供作參考。

2. 重複

有些歌謠，每一句歌詞都得重複唱一次才唱下一句，例如沙族一些貝神祭祭歌：hliau lavahli〈備好的山蘇花〉、miatungusu〈跳舞〉、tapisimu〈你們的男裙〉、aiana〈歡樂歌〉、ihlau, ihlau〈調情歌〉。這種重複的唱法，在臺灣南島民族歌謠很常見。

有的歌詞每一小節唱完了才重複一次，例如 pupunga〈飯盒歌〉、alukakikita〈懷舊之歌〉、kuvavani murakici〈鳥吃果樹之歌〉、matapaapakiau〈去過年〉。

有少數歌謠，每一句的第一個語詞（即單字）都要重複，例如 tahlukumai〈男女對唱情歌〉：

男：tahluku tahluku mai （排剪和雁爾社的唱法）

陰部 陰部 小

女孩子，你們還太小，不要跟我們玩。

女：kumai kumai ipala

小 小 豐滿

我們雖小，但我們很豐滿。

男：ipaia ipala isa

豐滿 豐滿 她

你們已經認為成熟豐滿。

又如 varatevate〈分開之歌〉第一節：

1.varatevate, varatevate imu mara'ia hlaita hlaita.

像風 像風 你們 分開 咱們 咱們

咱們像風一樣分開。

muruahle, muruahle imu mara'ia hlaita hlaita.

分開兩邊 分開兩邊 你們 分開 咱們 咱們

咱們分成兩邊跳舞。

sesera, sesera imu mara'ia hlaita hlaita.

圍圈 圍圈 你們 分開 咱們 咱們

也有的語詞之重複並不限於在句首，例如 likihli〈薯榔〉祭典歌中的若干句：

i likihli, likihli iui i lavahli, lavahli.

薯榔 薯榔 虛詞 山蘇花 山蘇花

ina vengavenga vihluaa i kupatarahlapee, kupatarahlapee kumiakui iaiai.

開花 樹名 不要給人看 不要給人看 語尾詞 無義

miapaipa iku, miapaipa iku amaia aiparahliahli

anikialikihla patulu, patulu pavau, pavau palilivauvau selenga, selenga 'ataiaii ai

開始 慶祝 慶祝 等待 等待

parahliahli

開始慶祝和等待。

在同一首歌謠的第3節，每一句末的語詞都在下一句首重複。這種「頂針」的唱法也見於沙族 apikaunga〈祖靈嘗新祭祭歌〉。其實有這種「頂針」唱法的民歌結構，也出現在其他臺灣南島民族歌謠。例如，噶瑪蘭傳統民歌 masawa〈打仗〉也是採用這種唱法。(參見李壬癸、吳榮順 2000)

參考書目

呂炳川

1982 《台灣土著族音樂》。台北：百科文化。

李壬癸、吳榮順

2000 〈噶瑪蘭的歌謠〉，《中央研究院民族學研究所集刊》89:147-205。

佐藤文一

1944 《台灣原住種族的原始藝術研究》。台北：台北帝國大學。

余瑞明(主編)

1997 《台灣原住民曹族－卡那卡那富專輯》。高雄：三民鄉公所。

吳榮順

1992 《布農族之歌》，TCD-1501。台北：風潮唱片。

1995a 《排灣族之歌》，TCD-1507。台北：風潮唱片。

1995b 《魯凱族之歌》，TCD-1508。台北：風潮唱片。

1995c 《Pasu-Tsou 阿里山鄒族之歌》，TCD-1509。台北：風潮唱片。

1995d 《Bunun tu sintusaus 布農族音樂》。南投：玉山國家公園管理處。

1997 〈阿里山北鄒族音樂〉，《嘉義縣戲曲音樂資源調查研究》pp. 382-490。

浦忠勇

1993 《台灣鄒族民間歌謠》。台中：台中縣立文化中心。

游仁貴、陳有德、吳榮順等

1999 《南鄒民歌》。高雄縣立文化中心。

錢善華

1989 〈特富野聚落 Mayasvi 祭典音樂〉，《台灣土著祭儀及歌舞民俗活動之研究》，南港：中研院民族所。

黑澤隆朝

1973 《台灣高砂族的音樂》。東京：雄山閣。

Li, Paul Jen-kuei (李壬癸)

- 1972 On comparative Tsou. *Bulletin of the Institute of History and Philology* 44. 2:311-338.
Taipei: Institute of History and Philology, Academia Sinica.

Lomax, Alan

- 1978 *Folk Song Style and Culture*, Transaction Books, New Brunswick, New Jersey.

Tsuchida, Shigeru (土田滋)

- 1976 *Reconstruction of Proto-Tsouic Phonology*. Tokyo: Study of Languages & Cultures of Asia & Africa, Monograph Series No.5, Tokyo University of Foreign Studies.

亞太傳統藝術論壇學術研討會 學術研討會
Asia-Pacific Traditional Arts Forum/Conference

發言單 Note of Statement

南鄒群的音樂系統與語言在歌謠中的運用

The Use of Musical System and Language in the Vocal Music of South-Tsou Ethnic Group

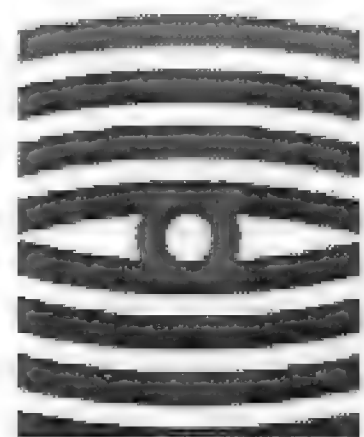
／吳榮順、李壬癸 (台灣) Dr. Wu, Rung-Shun & Dr. Li, Jen-Kuei (Taiwan)

姓名 Name :

國籍 Nationality :

職稱 Professional Rank :

請在發言之後交給工作服務人員，謝謝！
Please hand it to staff after making statement. Thanks.



亞太傳統藝術論壇

Asia-Pacific Traditional Arts Forum

學術研討會 Conference

殖民現代化的反思：
從殖民現代化走入國際性的多元化
看台灣手工藝的本體性
Refracted Colonial Modernity:
Identity in Taiwanese Crafts from the Colonial
Modern to the Contemporary National

菊池裕子(日本)

Dr. Yuko Kikuchi (Japan)

行政院文化建設委員會 指導
Directed by the Council for Cultural Affairs,
The Executive Yuan, R.O.C.

國立傳統藝術中心籌備處 主辦
Hosted by the Preparatory Office of
National Center for the Traditional Arts

國立藝術學院 承辦
Handled by the National Institute of the Arts
2000/10/1 Taipei, Taiwan

Refracted Colonial Modernity: Identity in Taiwanese Crafts from the Colonial Modern to the Contemporary National

Dr Yuko Kikuchi

Introduction

This paper attempts to investigate the issue of Taiwanese identity in crafts. My interest is not to isolate what Taiwanese identities are, but to trace what and how modern discourses of Taiwanese identities have been constructed in relation to colonisation and modernisation.

In approaching this issue, I would like to use the analytical framework of 'colonial modernity', following the successful endeavour by Tani Barlow and other scholars in *Formations of Colonial Modernity in East Asia*. I believe that this analytical framework is particularly useful for the study of non-European cultures, in respect of the premises that 'colonialism and modernity are indivisible features of the history of industrial capitalism' and that the modernity of non-European cultures is inextricably interrelated with European modernity.¹ It is also useful to record multi-faceted synchronic phenomena in the histories of East Asia which have not been captured by the binary, one-way approach of orthodox Eurocentric historiography based on such rigid polarised models as 'state vs civil society, reality vs representation, tradition vs modernity, past vs present, fact vs interpretation'.² In my research on the modernity and identity of Taiwanese art and craft, this analytical framework is a particularly effective means of interrelating the issues of Taiwanese modernisation with the Japanese as well as European modernisation. To put it another way, the approach of 'colonial modernity' is also in line with the notion of Homi Bhabha's term 'hybridity' which captures the concurrent hybrid state as a result of continuous dissemination and translation of cultures. It enables the deconstruction of essentialism and the dichotomic representation and identification.³

The focus of this paper is the discourses of 'vernacularism' and the invention of 'vernacular Taiwaneseness' constructed during the Japanese colonial period and its continuity and transformation into the post-colonial period. The 'vernacularism' (xiangtu chui) upon which I focus is a politico-cultural ideology and a movement promoted by intellectuals, which led to the propagation and institutionalisation of the value of 'vernacular'. I use the term 'vernacular' (xiangtu) as synonymous to 'native, local, and indigenous' which venerates the value of 'particularity' in special terms as opposed to the 'international and universal' as in the 'vernacular

style' in architecture. It also presupposes a natural cohesive organic community as a cultural ground to cultivate 'vernacular' things. It is often associated with the notion of 'tradition' and 'home' with nostalgic romanticism.

The notion of 'vernacular' is as much a discursive product as that of 'tradition'. As Eric Hobsbawm and Terence Ranger demonstrated in *The Invention of Tradition*, much of what is called British 'tradition' has been revealed to be a modern invention. It is the same in Japan's case, as Stephen Vlastos and other contributors of *Mirror of Modernity* as well as Marilyn Ivy demonstrated.⁴ They problematised the notion of 'tradition' in Japan by analysing, for example, the discourses surrounding the notions of 'village'⁵, 'furusato'⁶ (home or native place) and 'folk'⁷. The notion of 'tradition' is a reflection of 'modernity' as described as a 'mirror of modernity'. Vlastos noted two distinct but overlapping senses of 'tradition' which are "'the past" against which the modern is measured' and 'specific cultural practices believed to represent cultural continuity.'⁸ It functioned to create cultural discourses of 'authentic, pure and cohesive' Japanese identity constructed against the 'modernity' of capitalism and against the 'Occident'. Furthermore, it was also pointed out that during the Pacific War, in particular, the notions of 'village' and 'folk' are politically manipulated and used to support colonial and imperial ideology against the other 'Orient.'

In this paper, in order to investigate the discourse of 'vernacularism' by using the analytical framework of 'colonial modernity', I take a case study of folkcrafts with a particular focus on bamboo crafts in relation to the notion of 'folk' propagated by Yanagi Sôetsu and the Japanese folkcrafts movement.

Japanese 'Discovery' of Aboriginal Crafts and Aesthetisation

During the Japanese colonial period, anthropological research began at the turn of the century triggered the interest in the cultures of the aboriginal High Mountain People (*gaoshanzu*) and their crafts. As Tomiyama Ichirô pointed out the 'complicit relation' of the Japanese academic discipline and colonisation, anthropology developed as part of colonial studies by finding a suitable 'object of observation' in colonies.⁹ Individual scholars such as Inô Kanori, a pioneer anthropologist who studied aboriginal cultures, Sugiyama Sueo¹⁰, a scholar of so-called 'primitive crafts' including the Ainu and Okinawan, Yamamoto Kanae¹¹, a painter, a pioneer of 'creative print' (*sôsaku hanga*), a leader of the peasant art (*nômin bijutsu*) movement and children's 'free drawing' (*jiyûga*) movement, and Miyagawa Jirô¹², an entrepreneur who was also an amateur scholar, are all interested in the crafts of the so-called Taiwanese 'savage' (*banzoku*)

and admired their original unspoiled beauty and excellent craftsmanship. At the Fifth Domestic Industrial Exhibition held in 1903, under a category which they called 'savage textiles', crafts and tools by aboriginal people were displayed and portrayed in the Taiwanese Pavilion in a way that showed high aesthetic appreciation. 'Savage textiles' by the Atayal tribe were described as 'the most developed and elaborate' of all the tribes, and jackets made by the Pingpu tribe as having 'the most original design of bird figures'.¹³ Various objects of the tribal cultures were collected and taxonomised by the Colonial Government Museum after its establishment in 1908¹⁴ and by the Institute of Ethnology at Taihoku Imperial University in 1927. They were also exhibited in the Local Culture Pavilion (*kyôdokan*) at the Taiwan Exhibition which commemorated the fortieth anniversary of colonisation in 1935. (slide)

Yanagi Sôetsu and his Views on Taiwanese Folkcrafts

After this early aesthetisation of Taiwanese aboriginal crafts by mainly Japanese anthropologists, the 'discovery' of Taiwanese crafts including Taiwanese Chinese crafts under the category of 'Taiwanese folkcrafts' continued. One of the most notable contributions was made by Yanagi Sôetsu, a leader of the Japanese folkcrafts (*Mingei*) movement. Yanagi travelled to Taiwan in 1943. His trip was assisted by the top officials of the Culture and Education Department in the Colonial Government and other important local officials and intellectuals.¹⁵ He travelled all over the island, collected several dozen articles of folkcrafts, exhibited them for two days in the Civic Hall in Taipei and gave a lecture before he went back to Japan. On his return to Japan, an exhibition of 'Savage Textiles' was also organised at the Japan Folk Crafts Museum. (slide)

The *Mingei* movement led by Yanagi evolved in the 1920s and launched a nation-wide campaign for the revival of folkcrafts. This movement spread later worldwide through potters such as Bernard Leach, Hamada Shôji, Kawai Kanjirô, Tomimoto Kenkichi, print artist Munakata Shikô and textile artist Serizawa Keisuke and have led to the creation of an influential modern studio craft philosophy. *Mingei* theory, centred on the 'criterion of beauty' (*bi no hyôjun*), highlights the supreme beauty of hand-made folkcrafts for ordinary use, made by unknown craftsmen, working in groups, free of ego and free of the desire to be famous or rich, merely working to earn their daily bread. *Mingei* theory is also permeated by Buddhist aesthetics by giving explanations in spiritual, moral and religious terms.¹⁶ This Buddhist makeup, imprinted the cultural marker of 'Orient', however, despite its Oriental outlook, *Mingei* theory is in fact a modern 'hybrid' product which deeply imbibed the Euramerican Modernist aesthetics including

English Arts & Crafts ideas, anti-rationalism, primitivism, medievalism, aesthetic nationalism as well as Orientalism in Edward Said's sense. It is a nationalistic aesthetic theory which involved the invention of the notion of 'Japanese traditional folkcrafts' and 'new Japanese aesthetic.'¹⁷ *Mingei* theory was ironically trapped in the dominant discourse of Western Modernism as in a way it was created as an antithesis of Western Modernism while reinforcing Western Modernism in a manner which Brian Moeran called 'inverse Orientalism'.¹⁸ Furthermore, problematic political aspects of the *Mingei* movement have been gradually revealed by the recent post-colonial revisionists.¹⁹ The *Mingei* movement developed the highly politicised Japanocentric Modernism appropriated from Western Modernism during its expansive activities in the Japanese peripheral cultures and colonies. I call this phenomenon of cultural transfer 'Oriental Orientalism'²⁰ or in other word, 'refraction', by following Kang Sang-jung's term of 'refracted Orientalism'.²¹ 'Refraction', as in refracting light in physics, describes the recursive and transferable nature of Modernism as well as a degree of local modification during the course of that transfer, specifically it describes the case of a Japanese version of Orientalism projected onto the rest of Asia. This 'Oriental Orientalism' phenomenon is evident, in Yanagi's interests expanded from the mainland local Japanese cultures, in particular, the impoverished north-eastern part of Japan to the peripheral cultures like the Okinawans and the Ainu, then to colonies including Korea, Manchuria and Taiwan, in parallel with the Japanese political expansionism from the late 1930s to 40s.

Yanagi's involvement in Taiwan is during this period of highly politicised *Mingei* movement. Yanagi observed 'primitive' and 'Oriental' beauty in Taiwanese folkcrafts. Among Taiwanese Chinese crafts, Yanagi discussed bamboo crafts with a particular emphasis on their 'healthy'²² beauty. Claiming that 'bamboo only exists in the Orient (*tôyô*)'²³, Yanagi uses metaphors and poetic descriptions such as 'soft', 'magnificent', 'straight', 'pure', 'faithful' and 'moralistic' as if to imply the virtues of Oriental people.²⁴ The 'enormous power' and 'strength'²⁵ of the bamboo steamers (*lan zheng*) (slide), 'stunning' bamboo houses and bamboo chairs and furniture with the 'sturdiness' and 'natural beauty of bamboo'²⁶ are among the bamboo crafts which greatly impressed Yanagi. He gave special significance to bamboo crafts because of its symbolic 'Orientalness'. He also referred to the originality of the techniques used for making bamboo crafts which he believed could not be found 'anywhere else in the world'.²⁷ The Guanmiao village in Tainan, the centre of the bamboo crafts, is described by Yanagi as 'the best and almost ideal craft village in the world'²⁸ and 'utopia in reality'.²⁹ (slide)

European Modernists' Validation of 'Oriental Beauty'

Bamboo was also validated by the Orientalist Modernist designers such as Bruno Taut and Charlotte Perriand. Bruno Taut was an eminent architect-designer who was involved in Deutsche Werkbund to promote German modern industrial design. Charlotte Perriand was Le Corbusier's right-hand designer and created modern classic furniture which became an icon of Modernism. Both Taut and Perriand visited Japan, highly praised the Japanese traditional crafts and architecture, and stressed the 'Orientalness' of bamboo crafts in the Occident.³⁰ Yanagi repeatedly related anecdotes about his experiences with Taut and Perriand. During his stay in Japan from 1933 to 1936 working for National Institute of Crafts in Sendai and collaborating with designers and craftsmen in Takasaki, Gunma prefecture to promote industrial craft, Taut designed many products using bamboo because of its 'Oriental' beauty.(slide) It is told that Taut was stunned by the simple Taiwanese bamboo stools (*yi qiao*) (slide) and made many drawings of bamboo chairs brought back from China by Hamada Shôji. It is also told that Perriand who was invited to Japan by the Japanese Ministry of Industry and Commerce in 1940 to give advice for the promotion of industrial crafts, was also captivated by the bamboo furniture created under the instruction of Kawai Kanjirô. In the exhibition 'Tradition, Selection, Creation' held at Takashimaya department store, she exhibited several bamboo furniture pieces designed by herself including a chaise longue, her Modernist masterpiece originally made of steel and leather, but made of bamboo, thereby successfully translating bamboo into Modernist language. (slide)

Both Taut and Perriand stressed the 'simplicity', 'healthy beauty', 'total beauty' of architectural space, painting and crafts, and sophisticated unity of form, material and function in Japanese traditional crafts and architecture.³¹ They also convinced Japanese people saying that the 'Oriental' beauty in bamboo is what Japanese should recognise as a sales point with which to pursue the way forward for modern design as well as for industry and exports to the West. Their views clearly reflect the aesthetic trend in the modern movements in Europe continued from the late nineteenth century. The mission of the modern movements was to rationalise design, to abandon the European tradition of overdecoration, to demarcate a strict division of fine art and crafts and finally to seek an alternative aesthetic philosophy for total and functional design. In this European context, Japanese art attracted European Modernists' attention as an inspirational alternative, and in John MacKenzie's words, Japanese art was used as a 'vehicle for radicalism' in Europe.³² At the same time, these European Modernists empowered Japanese people like Yanagi, who had been contemplating the uniqueness of Japanese art and design within the ongoing cultural debate about how to overcome the gap between the Orient and Occident. Nagata Kenichi astutely observed that Yanagi invented 'Japanese ethnic aesthetic' from the creed of 'functional

beauty' which has been the slogan of European Modernism.³³ Yanagi used the Occidental modern aesthetic to validate his ideas, thereby making a compelling argument that 'Orientalness' and modernity are compatible.

Furthermore, this European Orientalist Modernist validation developed in the colonial context through Kawai Kanjirô's bamboo furniture project. Kawai was one of the most important potters and orators of the *Mingei* movement. As in the case of Taut and Perriand, Kawai was also struck by bamboo craft, but in particular, by Taiwanese bamboo crafts. He found in a Taiwanese bamboo stool and the cupboard owned by Yanagi (slide?) a 'strong' and 'healthy' character and developed an idea of reinforcing the weakness of Japanese bamboo crafts in which he had noted a neglect of the nature of bamboo and an overmanipulation of material.³⁴ Kawai found a company called the 'Japanese Bamboo Bed Manufacturing Company' (Nihon Takesei Shindai Seisakujo) in Saga, Kyoto owned by Ôyagi Harukazu where bamboo beds were made of local Saga bamboo by Taiwanese craftsmen. Making use of this situation, various pieces of furniture were designed by Kawai and handmade by three skilful Taiwanese craftsmen. They were exhibited at the Takashimaya Department Store in Osaka and Tokyo in 1941. Kawai happily described the work as having both 'the skills coming out of the bodies of the Taiwanese craftsmen' and 'vernacularity' which has 'a distinct flavour of the mainland Japan'.³⁵ The outcome of this hybrid product gave him 'joy and hope' directing him to a new creative path. Kawai was also greatly encouraged by Yanagi and other members of the *Mingei* movement who appreciated Taut's and Perriand's remarks on bamboo crafts but weren't fully satisfied by their design.³⁶

We can therefore observe Kawai's appropriation of these European Modernists' projects which attempted to achieve their design ideal using Japanese materials. Kawai became a Japanese Modernist, competing with European Modernists. This idea of the creation of 'Japanese Modernism' also corresponds with the statement by Kenmochi Isam, Taut's disciple and an influential designer working at Institute of Crafts under the Ministry of Industry of Commerce. Reflecting the contemporary imperialistic atmosphere, Kenmochi proposed the creation of an Oriental chairs of 'the original Greater Eastern Asian Style' inspired by Chinese and Taiwanese bamboo chairs.³⁷

Here I identify a phenomenon of 'refraction' within a circular model. Starting with the European Modernists' validation, it moves to a process of mirroring their validation and appropriation in a Japanese context by people like Yanagi, it then develops to a Japanocentric

discourse of 'Oriental' culture involving colonialism as seen in Kawai's project, thereby strengthening European Modernism.

Kanaseki Takeo and *Minzoku Taiwan*

Heavily influenced by Yanagi's view, similar ideas were expressed in a journal of folklore studies entitled *Minzoku Taiwan* (Taiwanese Folklore) which was published monthly during 1941-45 under the editorship of Kanaseki Takeo. (slide) Kanaseki was professor of medicine at the Taihoku Imperial University specialising in physical anthropology but also a devoted amateur scholar of Taiwanese folklore and folkcrafts. When Yanagi visited Taiwan, Kanaseki was his main guide and showed him around the crafts which had already been 'discovered' and studied by Kanaseki. This magazine, *Minzoku Taiwan* involved both Japanese and Taiwanese intellectuals and artists. There were three important regular columns: one by Kanaseki on folkcrafts, one by Tateishi Tetsuomi, a painter and art critic, on traditional street scenes and folkcrafts, and one by Yan Shuulong, a painter and designer, on craft studios. These three initiated the Taiwanese folkcrafts movement in Taiwan under the theoretical guidance of Yanagi and Yanagita Kunio, a scholar of folklore studies. They 'discovered' the folklore of Taiwan, recorded it, collected folkcrafts and encouraged the Taiwanese craftsmen to continue using their traditional craft skills in creating modern folkcrafts. Like Yanagi, Kanaseki and his friends also paid special attention to bamboo crafts, as being 'the most remarkable folkcrafts in Taiwan'.³⁸ They featured bamboo crafts as having supreme 'healthy' beauty.

Collaboration with Colonial Cultural Policy

But why did bamboo draw this special interest? As Chiang Shaoying and Chuang Poho have already pointed out, bamboo crafts are not only objects of aesthetic 'Oriental' beauty, but are also of political, economic and pragmatic importance. Some Taiwanese crafts seem to have been carefully selected to be promoted as a new industry in order to bring profits to Japan without competing directly with Japanese industry. Bamboo in particular was selected as an important export product for western markets as well as a product that would enable local industry to develop. For this purpose, the Japanese colonial-government established two bamboo craft training centres in Lugu and Zhushan districts in 1936. These two were merged to Zhushan County Bamboo Crafts Institute in 1938 where several Japanese teachers were invited from Japan to teach Taiwanese craftsmen. Bruno Taut and Charlotte Perriand also chose bamboo for export

product designs and gave influential advice to the Japanese Ministry of Industry and Commerce. Yanagi talked about promoting Taiwanese folkcrafts, including bamboo crafts, both to preserve and develop local handicrafts industries, referring to cases in Germany and Italy.³⁹ Kanaseki also expressed his support for the development of local industries as an extra business opportunity for farmers.⁴⁰ Yan Shuiling, too, as an enthusiastic orator, articulated the national benefit and the improvement of the living standard of farmers by promoting the Taiwanese folkcrafts, stressing the foremost rationale of the crafts for the nation as 'the silent tools to achieve the diplomatic mission of propagating own culture.'⁴¹

Bamboo was also regarded as a substitute product (*daiyôhin*) for metal or precious materials during the war time. For example, the reinforcement of concrete with bamboo replacing iron was enthusiastically discussed in architectural and engineering magazines during the late 1930s and 40s.⁴² Bamboo represents the 'simple', 'plain', 'healthy', 'thrifty' lifestyle appropriate for a nation at war. Bamboo became the centre of national interest as well as the national icon of Taiwan.

On the other hand, crafts which did not meet with Japanese interest, such as the creation of dolls for the traditional puppet theatre and crafts related to indigenous religions were suppressed and left to become extinct.⁴³

'Vernacularism' and the Colonial Cultural Policy

Behind these practical objectives was a strong incentive involving a romantic but also highly political key concept, 'vernacularism'. Slogans such as 'love local culture' (*kyôdo ai*) and 'local awareness' (*kyôdo ishiki*) were often cited as part of the nationalistic campaign. For example, Yanagi praised the model of Nazi Germany who promoted the use of local handicrafts in daily life in the barracks, in the belief that 'the nation is strengthened by the people who love the nation and love local culture'.⁴⁴ Here Yanagi made a clear connection between folkcrafts and nationalism, while he openly politicised folkcrafts.

This 'vernacularism' was a key vehicle in the late colonial cultural policy in Taiwan, in particular during the 1940s. The sophistication of its techniques are particularly apparent in the *kôminka* policy under the 'New Order' (*shin taisei*) proclaimed by the Prime Minister Konoe Fumimaro in 1938 after Japan went into War with China. *Kôminka* forced Taiwanese people to assimilate and integrate into Japan as imperial subjects, imposing various reforms to standardise and 'Japanise' people in the Japanese empire, which is known as the Greater East Asia Co-

prosperity Sphere (*daitôa kyôêken*). The purpose of *Kôminka* was to create 'national unity' and solidarity in order to mobilise for the coming war. But on the other hand, counterbalancing this tight control of *kôminka*, 'vernacularism' was encouraged as part of cultural policy with the purpose of playing a conciliatory role.

'Vernacular education' was considered as instrumental in making Taiwanese people aware of their local culture as part of Japanese culture. It served to strengthen their ideological stance in respect of the development of the Japanese race and to be a base for Japanese expansion into the southern regions as the heart of the Greater East Asia Co-prosperity Sphere (*daitôa kyôêken*)⁴⁵ It was also frequently suggested that 'vernacularism' be imposed with 'paternal compassion'.⁴⁶ For example, Yanagi is apologetic about his use of the terms 'primitive' and 'savage', saying they are 'our careless expressions'⁴⁷ and praised the beauty of Taiwanese aboriginal textiles which he regards as superior to Japanese textiles in the mainland.⁴⁸ But on the other hand, Yanagi also says,

Certainly they [Taiwanese] can not differentiate between good and bad things. The Japanese are the people who discover beauty. Therefore the Japanese have to raise their [Taiwanese] aesthetic sense by displaying beautiful things. This is the responsibility of the Japanese.⁴⁹ (1943)

Like Yanagi who evaluates beauty as a privileged Japanese coloniser with the dominant power, the Japanese imposed 'vernacularism' as the integral part of the Japanese colonial cultural policy.

'Vernacularism' and 'Imperialism'

The theme of 'vernacularism' created heated arguments among intellectuals towards the end of the war. *Minzoku Taiwan* showed a keen interest in this topic and organised two important panel discussions. The 1943 discussion focused on the topic of how Taiwanese folklore studies could contribute to Japanese folklore studies and the *kôminka* movement. For example, 'ancestral worship' (*sosen sūhai*) was nominated by Yanagita Kunio, an authority on folklore studies, as an important subject, not only because it highlighted the similarity between Japanese, Koreans and Taiwanese thereby creating a feeling of solidarity and community among them, but also because ancestral worship enabled a smooth route for the propagation of worship of the Japanese emperor. A good luck talisman from Ise Shrine could thus be placed on the family altar in every household.⁵⁰ This kind of idea spurred Kanaseki's realisation that the effective

manipulation of folklore studies could be used for political ends such as to erase the memory of Taiwanese's ancestral past as Chinese.⁵¹

Mingei, an instrumental magazine of the *Mingei* movement also focused on the role of crafts in the 'New Order' during 1940-45. In 1940 discussions start with the proposal of 'Standard Beauty in the New Order' by the Japanese Folkcrafts Association in 1940 which represents 'national' and 'healthy' beauty of collective vernacular crafts.⁵² In 1941 the debate moved on to 'careful selection' of vernacular handicrafts in the colonies and the promotion of vernacularism by stressing the superiority of handwork over Western machine products, so as to manipulate the psychology of the colonised to direct their interest towards cooperation with Japan.⁵³ It developed further into the idea of a Japanese mission to 'wake up vernacularism' by demonstrating the protection of primitive crafts in the Southern colonies as a significant part of the 'development of the colonial race'⁵⁴ and to the idea of establishment of 'the Greater East Asian Craft Culture' as a collective of vernacular crafts.⁵⁵

'Vernacularism' was embraced in the idea of multiculturalism under the empire, though it was obviously multiculturalism with a Japanocentric nature. In the ongoing development of close relations between politics and studies on folklore and folkcrafts during the war in 1940-45, 'vernacularism' was praised as a way to stir up hostility toward the enemy and to replace westernisation identified with the enemy. Apparently, Yanagi's use of rhetorics revealed through his application of it to Okinawan *kasuri*, Taiwanese bamboo crafts, to contrast 'Oriental beauty' with 'Occidental beauty', which emphasised the 'innate and original' beauty of the Orient, captivated the authority. When Yanagi held a lecture and an exhibition in 1943, they were enthusiastically supported by the government who used the following propaganda, 'Yanagi's project is welcomed by various people...who have expectations towards his contribution to find the Oriental beauty in crafts deeply related to the Taiwanese everyday life' and 'expelling the American and British tastes'.⁵⁶ Tomiyama Ichirô pointed out that 'cooperativism' as the ideology of the Greater East Asia Co-Prosperity Sphere functions to 'justify Japanese invasion in contrast to "white" colonial rule' by adopting Japanocentric multiculturalism to respect unique cultures, thereby masking 'a naked racism or nationalism'.⁵⁷ Here, 'vernacularism' has been clearly used as part of this 'cooperativism'.

Taiwanese Development of Vernacularism in the Post-Colonial Period: Yan Shuiling and Others

However the vernacularism imposed by the Japanese seems to have been embraced by the Taiwanese in the post-colonial period. The continuity and the development into new directions are particularly evident in the work of Yan Shuiling, working together with Yanagi and Kanaseki, as mentioned earlier. Yan was a multi-talented artist, on the one hand a leading painter in the modernist western-style, while on the other a pioneer product designer and a leader of the folkcrafts movement in Taiwan. On his return from studying in Japan and France, fuelled by a vision of establishing an institution of crafts in Taiwan, he carried out colonial government-sponsored field research on Taiwanese folkcrafts in 1941. He also called for the nation-wide development of the indigenous vernacular art of crafts which he called 'jiyū kōgei' (free-born crafts), equivalent to the modern concepts of 'primitive and folk craft'. This was done by praising the Scandinavian and French models as well as the German national promotion of their crafts and the Nazi cultural policy where indigenous crafts – including those from the colonies – were officially promoted for use in modern life and industry.⁵⁸ Armed with these modern European ideas of national 'art for life', he experimented in creating modern marketable designs for vernacular folkcrafts such as bamboo furniture (slide), wood work, rush crafts and textiles (slide). His ideas and works greatly appealed to the public and officials, and as a result, academic and industrial institutions for crafts, including Nantou-xian Gongyi Yanjiuban (the present National Taiwan Craft Research Institute), were established throughout Taiwan during the 1950s and 60s. He himself became widely engaged in crafts education. He maintained a splendid balance between Japanese colonial policy and Taiwanese nationalism, on one hand supporting the Japanese interest in promoting Taiwanese export crafts and wartime substitute production but on the other encouraging promotion of local industry, increasing the employment of Taiwanese people as well as creating a Taiwanese cultural identity. Yan's nationalism advocating Taiwanese vernacular 'art for life' has continued to inspire the contemporary Taiwanese craft world.

The Zhushan County Bamboo Crafts Institute which was initially set up by the Japanese colonial-government to train craftsmen to make bamboo crafts for the export industry in 1938 continually developed under the guidance of people such as Yan Shuiling. Now called the National Taiwan Craft Research Institute, has functioned as a think tank and training centre of product designs as well as of one-off crafts, promoting the idea of 'vernacular Taiwanese-ness'. In close liaison with the National Taiwan Craft Research Institute and other public bodies, commercial bamboo manufacturers mainly in the Nantou prefecture have been continuously

producing for export.(slide) Bamboo craft artists have formed a community in the Zhushan (Bamboo Mountain) district in the Nantou Prefecture and craft artists such as Chen Jingfu of Shenghuo Gongzuo Fang have been pursuing the idea of functional 'vernacular' art for life in line with Yan Shuiling by creating bamboo crafts ranging from tea sets to total bamboo interior design. Craft awards and exhibitions have been encouraged by the Council for Cultural Affairs (CAA). The Weaving and Textile Crafts Awards started in 1995, the National Crafts Awards in 1997 and the Traditional Crafts Awards in 1998 have been functioning as an official framework for the preservation of traditional craft skills and the encouragement of traditional 'vernacular' art. The activities of collection and preservation have been carried out by The Taiwan Folk Arts Museum in Peitou established in 1983, The Bamboo Art Museum and The Weaving and Textile Museum in Fengyuan established in 1987 and 1990 respectively.

Conclusion

I have traced the discourses of 'vernacular Taiwanese-ness' created mainly by Japanese Modernists with a particular focus on Yanagi Sôetsu and the *Mingei* movement in relation with European Modernists. Modernity in Taiwanese crafts was brought about by Japanese colonialism. 'Vernacularism' was one of the colonial discourses which constructed selective representation of Taiwan as seen in bamboo crafts.

Sakai Naoki problematised the axis of 'universalism' and 'particularism' positioned as two sides of the same coin in the idea of Modernism. On the one hand, the idea of 'universalism' in the Occident which subordinated and neglected the Orient as an impenetrable entity. On the other hand, Japanese Modernism was created as a 'particular' antithesis of the 'universal' Occidental Modernism which culminated in the war time slogan of 'overcoming the Modern' (*Kindai no Chôkoku*).⁵⁹ Vernacularism is a particularism opposed to universalism. It played a significant role in shaping up Japanese Modernism to create a Japanese identity against Occidental Modernism under the cultural colonisation by the Occident. Then in parallel with Japanese imperial aggression, this axis of universalism and particularism reproduced the sub-system in the Japanocentric order to reposition Japan as universal and Japanese colonies as particular in the Greater East Asian Co-prosperity Sphere. Modernism was 'refracted' via Japan and transferred to Taiwan under Japanese colonisation.

'Vernacularism' cannot exist independently without universal historiography. As Ranajit Guha pointed out, it is contained under the framework of a colonial power relation.⁶⁰ Certainly the discourse of 'vernacular Taiwanese-ness' under the Japanese colonisation is such a case. How we

should analyse its continuity and transformation by Yan Shuiling and other post-colonial Taiwanese movements into the present activities in Taiwanese crafts is not certain, but in view of the fact that they have been boosted by political nationalism and the independence movement, it may not be a stretching point to observe the same recurrent formula with shadows of 'universal' China and the Occident and 'particular' Taiwan.

Yuko Kikuchi –paper, Japan 9/2

vernacularism 郷土主義, vernacular 郷土

furusato ふるさと(故郷)

Yanagi Sôetsu 柳宗悦

Kôzanzoku 高山族

Tomiyama Ichirô 富山一郎

Inô Kanori 伊能嘉矩

Sugiyama Sueo 杉山寿栄男

Okinawa 沖縄

Yamamoto Kanae 山本鼎

Sôsaku Hanga 創作版画

Nômin Bijutsu 農民美術

Jiyûga 自由画

Miyagawa Jirô 宮川次郎

Banzoku 蕃族

Savage textiles 蕃布

The Fifth Domestic Industrial Exhibition 第5回内国勧業博覧会

The Institute of Ethnology at Taihoku Imperial University

台北帝国大学 土俗人種学教室

Kyôdokan 郷土館

Taiwan Exhibition which comemorated the fortieth anniversary of
colonization 始政40周年記念臺灣博覧会

Hamada Shôji 浜田庄司

Kawaki Kanjirô 河井寛次郎

Tomimoto Kenkichi 富本憲吉

Munakata Shikô 棟方志巧

Serizawa Keisuke 芹澤銈介

Bi no Hyôjun 美の標準

Mingei riron 民芸理論

Kang Sang-jung 姜尚中

Tôyô 東洋

National Institute of Crafts in Sendai 仙台国立工芸指導所

Takasaki, Gunma 高崎、群馬

Takashimaya department store 高島屋百貨展

Nagata Kenichi 長田謙一
 Nihon Takesei Shindai Seisakujo 日本竹製寢台製作所
 Saga 嵯峨
 Ôyagi Harukazu 大八木治一
 Kenmochi Isamu 剣持勇
 Institute of Crafts under the Ministry of Industry of Commerce
 商工省工芸指導書
 The original Greater Eastern Asian Style 東亜本来の椅子
 Minzoku Taiwan 民俗臺灣
 Kanaseki Takeo 金関丈夫
 Teteishi Tetsuomi 立石鉄臣
 Yanagita Kunio 柳田国男
 bamboo crafts training centres in Lugu and Zhusha districts
 竹細工指導所 鹿谷、竹山
 Zhushan County Bamboo Crafts Institute 竹山郡竹材工芸伝習所
 Daiyôhin 代用品
 Kyôdoai 郷土愛
 Kyôdo Ishiki 郷土意識
 Konoe Fumimaro 近衛文麿
 Kôminka 皇民化
 The New Order 新体制
 The Greater East Asia Co-prosperity 大東亜共栄圏
 Sosen Sûhai 祖先崇拜
 Ise Shrine 伊勢神宮
 Standard Beauty in the New Order 新体制下の美の標準
 'wake up vernacularism' 民族的自覚を呼び覚まし
 'development of the colonial race' 民族向上を誘導
 kasuri 絰
 jiyû kôgei 自由工芸
 Nantou-xian Gongyi Yanjiuban 南投縣工芸研究班
 National Taiwan Craft Research Institute 国立臺灣工芸研究所
 Chen Jingfu 陳晴賦
 Shenghuo Gongzuo Fang 生活工作坊
 The Weaving and Textile Crafts Awards 編織工芸奨特展
 The National Crafts Awards 民族工芸奨
 The Traditional Crafts Awards 伝統工芸奨
 the Taiwan Folk Arts Museum in Peitou 北投文物館
 the Bamboo Art Museum 竹藝博物館
 the Weaving and Textile Museum 臺中縣立文化中心編織博物館
 Kindai no Chôkoku 近代の超克

- ¹ Tani E. Barlow ed., *Formations of Colonial Modernity in East Asia*, Durham, London: Duke University Press, p. 1, 1997.
- ² Tani E. Barlow ed., *Formations of Colonial Modernity in East Asia*, Durham, London: Duke University Press, p.20, 1997.
- ³ Homi Bhabha, 'The Third Space', Jonathan Rutherford ed., *Identity: Community, Culture, Difference*, London: Lawrence & Wishart, pp. 207-221, 1990 ; Homi Bhabha, *The Location of Culture*, London, New York: Routledge, 1994.
- ⁴ Stephen Vlastos ed., *Mirror of Modernity: Invented Traditions of Modern Japan*, Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1998 ; Marilyn Ivy, *Discourses of the Vanishing: Modernity Phantasm Japan*, Chicago, London: The University of Chicago Press, 1995.
- ⁵ Irwin Scheiner, 'The Japanese Village' ; Stephen Vlastos, 'Agrarian Without Tradition', Louise Young, 'Colonizing Manchuria' in Vlastos ed. 1998.
- ⁶ Jennifer Robertson, 'It Takes a Village: Internationalization and Nostalgia in Postwar Japan', in Vlastos ed. 1998.
- ⁷ Mitsuru Hashimoto, 'Chibô: Yanagita Kunio's "Japan"' ; H. D. Harootunian, 'Figuring the Folk: History, Poetics, and Representation' in Vlastos ed. 1998.
- ⁸ Vlastos ed. 1998, pp. 14-15.
- ⁹ Ichirô Tomiyama, 'Colonialism and the Sciences of the Tropical Zone: The Academic Analysis of Difference, in "the Island Peoples"', in Tani E. Barlow ed., *Formations of Colonial Modernity in East Asia*, Durham, London: Duke University Press, 1997.
- ¹⁰ Sueo Sugiyama's work includes 'Taiwan Banzoku no Dozoku Kôgei o Tazunete' (Visit to the Folk Crafts of the Taiwanese Savages) and *Taiwan Banzoku Kôgei Zukan Kaisetsu* (A Design Catalogue of Taiwan Savage Crafts), 1929.
- ¹¹ Kanae Yamamoto, 'Mikai Koku Jin no Zuan' (Design of Primitive People), *Kôgei Jidai*, 2-1, pp. 79-81, 1927.
- ¹² Jirô Miyagawa's work includes *Taiwan no Genshi Geijutsu* (Primitive Art of Taiwan), 1930.
- ¹³ Akira Tsukide ed. *Taiwan Kan* (Taiwan Pavilion), Taipei: Dai Gokai Naikoku Kangyô Hakurankai, 1903. Tsukide 1903, p. 52, p. 55.
- ¹⁴ For example, 'Banzoku no Bu' (Savage Section) in *Taiwan Sôtokufu Hakubutsukan Shozôhin Mokuroku* (Inventory of Taiwan Colonial-Government Museum Collection) 1927 lists a wide ranging substantial collection of tribal tools and crafts at the museum.
- ¹⁵ His visit as VIP was reported in the local Japanese newspaper *Taiwan Nichinichi Shinbô*. *Taiwan Nichinichi Shinbô*, 24 March, 14, 16, 17 April 1943.¹⁵
- ¹⁶ *Yanagi Sôetsu Zenshû* (A Complete Works of Yanagi Sôetsu), Tokyo: Chikuma Shobô, vol. 15, p. 613, 1981, vol. 18.
- ¹⁷ Kenichi Nagata, "'Shin Nihon Bi" no Sôsei: Senji ka Nihon ni okeru Mingei Undô' (The Creation of 'New Japanese Beauty': The Mingei Movement during the War Period), *Hihyô Kikan*, 2-19, pp. 190-203, 1998.
- ¹⁸ Brian Moeran, 'Bernard Leach and the Japanese Folk Craft Movement: the Formative Years', *Journal of Design History*, 2-2-3, pp. 139-144, 1989.
- ¹⁹ Shigemi Inaga, 'Reconsidering the Mingei Undô as a Colonial Discourse: The Politics of Visualizing Asian "Folk Craft"', *Asiatische Studien / Etudes Asiatiques*, LIII-2, pp. 219-230, 1999, Yuko Kikuchi, 'Yanagi Sôetsu and Korean Folkcrafts within the Mingei Movement', *Papers of the British Association for Korean Studies*, 5, pp. 23-38,

- 1994 ; Brian Moeran, *Folk Art Pottery of Japan: Beyond an Anthropology of Aesthetics*, London: Curzon, 1997.; Oguma Eiji, "Nihonjin" no Kyôkai (The Boundaries of the Japanese), Tokyo: Shinyôsha, 1998.
- ²⁰ Yuko Kikuchi, 'Hybridity and the Oriental Orientalism of *Mingei* Theory', *Journal of Design History*, 10-4, pp. 343-354, 1997.
- ²¹ Sang-jung Kang, *Orientalizumu no Karata e* (To the Place Beyond Orientalism), Tokyo: Iwanami Shoten, 1996, p.131.
- ²² Sôetsu Yanagi, 'Take no Shigoto' (Bamboo Works), *Yanagi Sôetsu Zenshû*, vol. 11, p. 443.
- ²³ Ibid., p. 441.
- ²⁴ Ibid.
- ²⁵ Sôetsu Yanagi, 'Taiwan no Mingei ni tsuite', *Yanagi Sôetsu Zenshû*, vol. 15, p. 602.
- ²⁶ Ibid. pp. 606-607.
- ²⁷ Ibid. p. 608.
- ²⁸ *Taiwan Nichinichi Shinbô*, 16 April 1943 ; Sôetsu Yanagi, 'Taiwan no Mingei ni tsuite', *Yanagi Sôetsu Zenshû*, vol. 15, p. 611.
- ²⁹ Sôetsu Yanagi, Yanagi's letter to Kawai Kanjirô dated 25 March 1943, *Yanagi Sôetsu Zenshû*, vol. 22 ge (part 2), p. 137.
- ³⁰ Bruno Taut (translated by Hideo Shinoda), *Tauto Zenshû: Bijutsu to Kôgei* (The Complete Works of Taut: Art and Craft), Vol. 3, Tokyo: Ikuseisha Kôdôkaku, 1943 ; Charlotte Perriand (translated by Junzô Sakakura), 'Nihon no Kôtei ni tsuite' (On Japanese Crafts), *Gekkan Mingei*, vol. 25, pp. 26-33, 1941 ; Taiwan *Nichinichi Shinbô*, 16 April 1943 ; Sôetsu Yanagi, 'Taiwan no Mingei ni tsuite', *Yanagi Sôetsu Zenshû*, vol. 15, p. 612 ; Sôetsu Yanagi, 'Perriand no Tenrankai o Mite' (Reviewing the Exhibition by Perriand), *Yanagi Sôetsu Zenshû*, vol. 14, pp. 543-544, Takeo Kanaseki, *Kojin no Nioi* (The Odour of Smelly People), Taipei: Tôto Shoseki, pp. 234-236.
- ³¹ Bruno Taut (translated by Hideo Shinoda), *Tauto Zenshû: Bijutsu to Kôgei* (The Complete Works of Taut: Art and Craft), vol. 3, Tokyo: Ikuseisha Kôdôkaku, 1943 ; Charlotte Perriand (translated by Junzô Sakakura), 'Nihon no Kôtei ni tsuite' (On Japanese Crafts), *Gekkan Mingei*, 25: 26-33, 1941.
- ³² John M. MacKenzie, *Orientalism: History, Theory and Arts*, Manchester, New York: Manchester University Press, 1995, 130.
- ³³ Kenichi Nagata, "Shin Nihon Bi" no Sôsei: Senji ka Nihon ni okeru Mingei Undô' (The Creation of 'New Japanese Beauty': The Mingei Movement during the War Period), *Hihyô Kikan*, 2-19, pp. 190-203, 1998.
- ³⁴ Kanjirô Kawai, "Take" no Shimei', *Gekkan Mingei*, 29 ; Kanjirô Kawai, Yanagi Sôetsu, Shikiba Ryûzaburô, 'Take no Kôgei o Kataru', *Gekkan Mingei*, 29, pp. 8-16.
- ³⁵ Kanjirô Kawai, Yanagi Sôetsu, Shikiba Ryûzaburô, 'Take no Kôgei o Kataru', *Gekkan Mingei*, 29, p. 15.
- ³⁶ Kanjirô Kawai, Yanagi Sôetsu, Shikiba Ryûzaburô, 'Take no Kôgei o Kataru', *Gekkan Mingei*, 29, p. 14.
- ³⁷ Isamu Kenmochi, 'Tôyô no Isu: Tokuni Shina no Isu ni tsuite' (Oriental Chairs: in particular reference to Chinese Chairs), *Gekkan Mingei*, 4-11, 1942, p. 23.
- ³⁸ Takeo Kanaseki, 'Take Isu' (Bamboo Chair), *Minzoku Taiwan*, 3-1, p. 24, 1943.
- ³⁹ *Taiwan Nichinichi Shinbô*, 16 April 1943.
- ⁴⁰ Takeo Kanaseki, 'Caixie' (rush sandals), *Minzoku Taiwan*, 2-4, p. 28, 1942.
- ⁴¹ Shui-Long Yan, 'Taiwan ni okeru "Kôgei Sangyô" no Hitsuyôsei' (The Need for "Crafts Industry" in Taiwan), *Taiwan Kôhō* (Taiwan Gazette), 2, pp. 22-23, 1942.
- ⁴² For example, 'Chikkin Konkuriito ni kansuru Shiryô', *Kendhiku Zasshi*, 658, pp. 33-60.

-
- ⁴³ Shao-Ying Chiang, 'Taiwan Gongyi de Fazhan yu Bianqian (The Development and the History of the Taiwanese Folkcrafts)', shang (part 1), xia (part 2), *Taiwan Meishu* (Journal of Taiwan Museum of Art), 14, pp. 30-31; Po-Ho Chuang, 'Taiwan Minjian Yishu de Fazhan' (The Development of Taiwanese Folkcrafts), *Taipei Shili Meishuguan Meishu Luncong* (Journal of Taipei City Art Museum), 25, p. 121; Po-Ho Chuang, *Taiwan Minyi Zaoxing* (Taiwanese Folkcrafts Forms), Taipei: Yishujia Chubanshe, 1994, p. 86.
- ⁴⁴ *Taiwan Nichinichi Shinbô*, 16 April 1943.
- ⁴⁵ Keizô Nobe, 'Kyôdo no Kansatsu ni tsuite' (On Vernacular Education), *Taiwan Kyôiku* (Taiwanese Education), 481, p.45, 1942.
- ⁴⁶ Ibid.
- ⁴⁷ Sôetsu Yanagi, 'Taiwan Takasagozoku no Orimono', *Yanagi Sôetsu Zenshû*, vol. 15, p. 564.
- ⁴⁸ Ibid.
- ⁴⁹ Ibid., p. 602.
- ⁵⁰ 'Zadankai: Yanagita Kunio shi o Kakomite-Daitôa Minzokugaku no Kensetsu to *Minzoku Taiwan* no Shimei', (Discussion with Yanagita Kunio--the establishment of the Greater East Asian Folklore Studies and the mission of *Minzoku Taiwan*--), *Minzoku Taiwan*, 3-12, pp. 2-15, 1943.
- ⁵¹ Ibid., pp. 10-11.
- ⁵² Nihon Mingei Kyôkai, 'Shin Taisei no Shukôgei Bunka Soshiki ni taisuru Teian' (A Proposal for the Organisation of Handicrafts Culture in the New Order), *Gekkan Mingei*, 2-10, 1940, p.4.
- ⁵³ 'Zadankai: Atarashiki Seikatsu Bunka no Shomondai' (Round Talk: Various Problems in the New Life Style', *Gekkan Mingei*, 2-1-2, 1941, p.41-43.
- ⁵⁴ Masatatsu Funakoshi, 'Miyatake Tatsuo shi no Nanpôdan o Kiku' (Hearing Mr Miyatake Tatsuo's Talk about the Southern Cultures' *Gekkan Mingei*, 4-7, 1942, p. 52.
- ⁵⁵ Nagano Teiichi, 'Nanpô Kyôêken no Kôgei Kensetsu' (The Establishment of Crafts in the Southern Co-Prosperity Sphere', *Gekkan Mingei*, 6-4, 1943, p. 14.
- ⁵⁶ *Taiwan Nichinichi Shinbô*, 14 April 1943.
- ⁵⁷ Ichirô Tomiyama, 'Colonialism and the Sciences of the Tropical Zone: The Academic Analysis of Difference, in "the Island Peoples"', in Tani E. Barlow ed., *Formations of Colonial Modernity in East Asia*, Durham, London: Duke University Press, 1997, p.217.
- ⁵⁸ Shuifong Yan, 'Taiwan ni okeru "Kôgei Sangyô" no Hitsuyô sei' (The Need for "Crafts Industry" in Taiwan), *Taiwan Kôhō* (Taiwan Gazette), 1942, pp. 22-25 and *Taiwan Gongyi* (Formosa Industrial Art [sic]), Taipei: Guanghaiwa Yinshuguan, 1952, pp. 116-125.
- ⁵⁹ Naoki Sakai, 'Modernity and Its Critique: The Problem of Universalism and Particularism', Masao Miyoshi and H D Harootunian eds., *Postmodernism and Japan*, Durham and London: Duke University Press, 1989.
- ⁶⁰ Ranajit Guha, 'The Authority of Vernacular Past', *Meenjin*, 2, 1992, pp. 299-302.

亞太傳統藝術論壇學術研討會 學術研討會

Asia-Pacific Traditional Arts Forum/Conference

發言單 Note of Statement

殖民現代化的反思：從殖民現代化走入國際性的多元化看台灣手工藝的本體性
Refracted Colonial Modernity: Identity in Taiwanese Crafts from the Colonial Modern to the
Contemporary National

／菊池裕子(日本) Dr. Yuko Kikuchi (Japan)

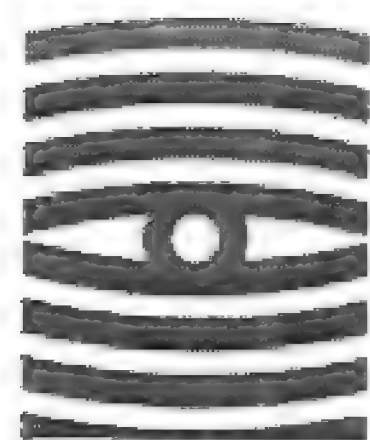
姓名 Name：

國籍 Nationality：

職稱 Professional Rank：

請在發言之後交給工作服務人員，謝謝！

Please hand it to staff after making statement. Thanks.



亞太傳統藝術論壇
Asia-Pacific Traditional Arts Forum

10/10/2000 8:30 AM

學術研討會 Conference

越南族群器樂的一些特性

Some Features of Musical Instruments of Vietnamese
Ethnic Groups

蘇玉清 (越南)

Dr. To Ngoc Thanh (Vietnamse)

行政院文化建設委員會 指導
Directed by the Council for Cultural Affairs,
The Executive Yuan, R.O.C.
國立傳統藝術中心籌備處 主辦
Hosted by the Preparatory Office of
National Center for the Traditional Arts
國立藝術學院 承辦

SOME FEATURES OF MUSICAL INSTRUMENTS OF VIETNAMESE ETHNIC GROUPS

Dr. To Ngoc Thanh

I

It is common know that nowadays there are 54 ethnic groups living in Vietnam each of which has own specific ethnic culture including music. Depending on different historic causes, the scholar – learned culture and music were found only in majority Viet. The music of 53 remaining ethnic groups is folk – music.

In the Viet majority's culture there are two main categories of ethnic music:

A. The scholar – learned music created by professional musicians to meet the need of royal palace's life and the demand of aristocratic circle and intelligentsia. This category consists of some different kinds, as follow:

i . Court music, conception and orchestra composition of which follow the conception of Chinese Ya – Yueh imported into Vietnam during XV century under the Ho dynasty (1402) and called Nha nhạc (the Vietnamese pronunciation of the word Ya – Yueh). There were two orchestras:

* Orchestra playing on the terrace of the Temple included:

1. Suspended drum.
2. Set of 12 stone small chimes.
3. Set of 12 small bells.
4. Qui.
5. Zither
6. Sheng.
7. Flute.
8. Double flute.
9. A kind of transverse flute.
10. Transverse flute.

11. Ocarinas.
12. Wooden box of trough shaped.
13. Wooden tiger.

* Orchestra playing in the courtyard below the Temple included:

1. Steel blades chime.
2. K'ung how (a kind of harp).
3. Sheng.
4. P'i p'a.
5. Drums.
6. Double vertical flute.

ii. A simplified composition of royal orchestra consisting mainly of string instruments and flutes was used among aristocratic circle, King's relatives, Confucius – intelligentsia and rich people. Some historic records have mentioned the appearance of this orchestra in Northern since XVI century and in the Southern Vietnam since XIX century, and called it “ the amateur orchestra”.

B. The folk – music created by ordinary people most of them are farmers living in hamlet or villages. It is worthy to mention the unique musical instrument of Viet majority, the DAN BAU – MONOCORD. The secret and attract of this instrument's sound is that it is OVERTONE. That is why having only single string the instrument can play all micro intervals and intervals contained in tessitura of five octaves.

Other Viet majority's instrument is the Jiao – Tche sheng> According to Lu Sun – Confucius living in T'ang dynasty of China – 7th century, wrote in his “ Lin Pieu lu ji” (Notes of the strangeness in Linh Nan land): “ The Jiao – Tche (Vietnam people's ancestors) drove 13 tubes with reeds into the calabash to blow, it sounds clear and suits Lwu – Liu”.

The Viet majority used also different kinds of instruments such as drum, bamboo flute, gongs, and especially, the bronze drums.

A great abundance of musical instruments could be found out from the folk – music of minorities. During forty years of my field – works, I have collected 106 different musical instruments of minorities. Most of these collected instruments now are shown in the “ Instrument show room “ of Vietnam Institute of Musicology.

II

The collected musical instruments of Vietnamese people, both majority and minorities, can divide into four families following the musical instrument's classification of E.M.Hornbostel and C. Sachs (Systematik der Musikinstrumente. Zeitschrift für Ethnologie, XLVI (1914), 553-90. English translation in GSJ, XVI (1963), 3. The New Grove Dictionary of Musical instrument, Volume 1, New York, 1984. Page 407-410).

1. Chordophone consists of 28 different kinds
2. Airophone consists of 51 different kinds.
3. Membranophone consists of 23 different kinds
4. Idiophone consists of 32 different kinds.

Most of instruments are folk-instruments the measurements of instrument's dimension are not accurately fixed because the instrument making always depends on the habits and experiences of local people, particularly, on instrumentalist.

In the folk – culture life of the people, the instruments occupy a multifunctional role, having different meaning depending on the space, time and case in which the instrument is used. That is why there are several legends or taboos concerning the instrument and the playing on it. For example, a legend of the H'Mong minority about the Deluge considered the drum to be a benefactor as a brother and a sister together with all domestic animals saved from death thank to using a drum as a boat; afterward they began to restore life in the world.

Another belief spread broadly was that drum is an embodiment of the thunder god; drum is the sound of the thunder god for calling rain gathering clouds and driving winds.

The Champa minority said that the “dialogue” of a pair of drum is the most intimate form of talking. When two friends meet each other, they do not need to speak; only spent several hours beating a drum they could know the best, the news about their family life, children, health and even their feelings for the time before the meeting.

According to the conception of fetishism, people believed that in every gong a god is hidden. The mere older gong, the more powerful the god. Therefore, sometime even dozens of buffalos were paid for an “old gong”. Some ethnic groups living in the Highland, Central Vietnam considered the

gong's sound as a mythic – sacred language used by man to take “dialogue” with supernatural forces. Gongs become the ceremonial instrument presenting in all folklore activities. Gongs accompany human life from his birth to death and are presenting all agricultural rituals from seed planting, praying for rice luck, young rice and ripe rice ceremonies to the harvesting and bringing rice to the storehouse. The gongs are harmonized to meet the buffalo sacrifice ceremony, seeing off soldiers to war and welcoming their triumphant return. They accompany singing or play the role of “interlocutor” of singing – telling epic's artist.

The “Chinh Kial”, a kind of idiophonic freely bumping and banging instrument, is considered as happiness – bringing instrument, because in its each section is hidden a god in the shape of a child. These gods are children of the Wind god merrily shouting when the wind blows. The “Chinh Kial” is hung on the gable of the communal house because it will pray for wind and once there is wind there will sooner or later be rain!

Of course, on these musical instruments the people created own instrumental music for both solo or concert forms. Most of instruments are used for solo performance to play their instrumental pieces or to accompany the singing. Some kinds of instruments such as the gongs are always played in form of orchestra are found in the sphere of court music and music of amateur.

As said above, most of the musical instruments are folk musical instruments. Some of them are very simply made and limited in playing capacity. Some others have a distinctive music nature and special melodies. Particularly, musical instrument like Tinh tau (stringed), Khen be (wind) and Gong Chinh (idiophonic) ensemble have a whole variety of melodies of a rather high standard of music expression.

III

Now, as Vietnam enters the stages of industrialization and modernization with increasing urbanization and cultural contact the traditional musical instruments are faced the challenges of disappearance. Because they are inherited from the past, now lost their inherent social function significance. Some kinds of instruments no longer have a social basic to exist such as the Pi Mot Lao – a shamanic flute that are considered as superstitions things, and they are only memories from the cultural past.

Most of remaining instruments are used as artistic to play musical pieces and not to serve any other social function. Have been being multifunctional social thing now the instruments become musically. By that ways the people continues to play on and to use the instruments as a living tool for people's everyday life. At the same time, all kinds of instruments are collected and exhibited to show, to introduce widely on mass – media. Their musical pieces are recorded and put into CD-ROM for long lasting preservation and for everyday broadcasting programs of television and radio as well.

Although the traditional musical instruments have to change their social function and to bear a process of transcontextualization, they will find out own place and role in the conditions of recent rapid changed society.

Hanoi, Aug 24, 2000.

Dr. TO NGOC THANH.

亞太傳統藝術論壇學術研討會 學術研討會

Asia-Pacific Traditional Arts Forum/Conference

發言單 Note of Statement

越南族群器樂的一些特性

Some Features of Musical Instruments of Vietnamese Ethnic Groups

/蘇玉清 (越南) Dr. To Ngoc Thanhia (Vietnamse)

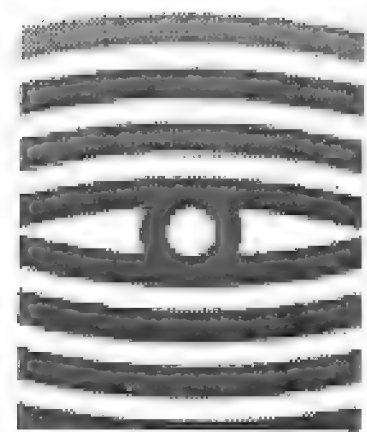
姓名 Name :

國籍 Nationality :

職稱 Professional Rank :

請在發言之後交給工作服務人員，謝謝！

Please hand it to the staff after making statement. Thanks



亞太傳統藝術論壇

Asia-Pacific Traditional Arts Forum

學術研討會 Conference

臺灣傳統漢人村莊的領域界定
Domain of Traditional Taiwanese Village

林會承 (台灣)

Dr. Lin, Hui-Cheng (Taiwan)

行政院文化建設委員會 指導
Directed by the Council for Cultural Affairs,
The Executive Yuan, R.O.C.
國立傳統藝術中心籌備處 主辦
Hosted by the Preparatory Office of
National Center for the Traditional Arts
國立藝術學院 承辦

臺灣傳統漢人村莊的領域界定

林會承

世界上有許多民族爲了強化其族群心理上的安全感，以其聚落環境爲對象，發展出一些象徵形式或象徵儀式，爲了維持這些形式或儀式所擁有的超自然力量（supernatural power），族群們定期性的舉辦活動，以特殊的聲音、動作（body language）、顏色、圖象等，搭配特定的器物、符號、構造物等，在特定的時間、空間中呈現，以表達他們聖潔的態度。

在民族誌中，可以發現以自然物的圖象爲基礎來安排或營建其生活空間，使得其領域中之不同空間地點擁有特定的意義及價值，爲傳統社會規畫其村落及住屋常見的手法之一。非洲奈及利亞的 Dogon 族人的聚落空間的配置準則爲其中較爲人知的例子。Dogon 人的村落形式有如南北向仰臥之人體，村落之會議屋（council house）位於北端，象徵人之頭部；在村莊之東、西兩個端點上，各有一座有如子宮之圓弧形屋子，象徵手部；公共祭壇位於村莊之南端，象徵腳部；磨坊位於村之中央，象徵女性生殖器；磨坊之周圍爲族人之住屋，象徵人的胸及腹部。除了村莊之外，Dogon 族人也將相同的概念運用於其住屋上。這種以人體器官之相對位置及象徵意義爲規畫的概念在非洲的 Bambaba 族、Cameroon，以及澳洲的土著社會中也有所發現。（Griaule 1965：96ff；Rykwert 1988：178-191）

以人造物之圖象爲其營建村落及住屋之準則的例子也不少，其中以大洋洲東山文化族群，因相信其祖先係乘船移民至此，而將其村落及住屋之平面，甚至於其住屋及棺材之形式塑造成船形較具代表性。屬於此文化的印尼佛洛里斯島（Flores Island）上的拖都（Todo）村的配置狀況，依據人類學者洛克雷濟（Vroklage B.A.G.）的研究，此村莊由兩組相向、呈半圓形狀的住屋群所組成，分別象徵船首及船尾，居住於中央部位的族人被稱爲「檣」及「帆」。島上另外還有村莊被命名爲「帆」或「舵」者。更有趣的是村民們認爲他們係居住於船的社會中，男人結婚後居住於女方家，稱爲「到另一艘船上」。（Lewcock and Brans 1975：112-113）

以圖象來界定空間，意味著原圖象上各元素之功能及意義被投射到土地的相對位置上，透過信仰的力量，原本中性的空間被異化成許多具有不同功能及意義的次空間，這些次空間進一步地成爲當地居民生活行爲之準則之一。

另外的一種表現手法，則是以超自然信仰爲基礎，試圖利用儀式將聚落空間與其外界加以隔開，以遏止外界邪惡力量（evil forces）的入侵。在北印度的一些村落中，當地居民於瘟疫流行時在其村落的外圍畫一圓圈，以防止病魔入侵。（Eliade 1957：49）在臺灣的漢人村莊也有類似的儀式行爲，居民稱之爲「鎮符」。鎮符多舉辦於以王爺爲主公或主神的村落中，而王爺信仰則普遍存在於臺灣中南部地區及澎湖、金門等離島上。

自西元一九八〇年至一九九九年為止，筆者長期性的從事澎湖村莊的研究，期間多次參與不同村莊的鎮符活動。本文即是以王爺信仰為主之村莊中的鎮符活動為基礎，來探討漢人傳統聚落的領域界定的形式與方法。

一、臺灣村莊聚落的一般特徵

「鎮符」如後所述，是一種儀式行為，卻也是臺灣傳統漢人聚落單元中很重要的一環，與村莊組織密不可分。有關臺灣傳統漢人聚落單元的情形，筆者曾於以下論著中詳細說明：〈澎湖的聚落單元：兼論澎湖的地方自治〉（中研院民族學研究所集刊 81：53-132）、〈澎湖社里的領域〉（中研院民族學研究所集刊 87：41-96）、《藝文資源調查作業手冊（傳統聚落與傳統建築類）》（文建會 1997）、《望安島六聚落之空間與形式建構》（國科會計畫成果報告 1998）、《澎湖縣史館資料蒐集計畫》（澎湖縣立文化中心 1999）。為了行文上的方便，以下先簡要地描述臺灣傳統漢人聚落的一般特徵，至於其詳細情形，請參考上列論著。

臺灣傳統漢人社會之聚落大體上可區分為「莊」（社、鄉、村）、「街」及「城」三種基本類型。從社會組織的角度來看，「莊」是基礎單元，「街」有如一至數個莊的結合體，而「城」有如一至數個莊再加上官衙設施所組成。（林會承 1966：6-7）

臺灣傳統漢人村莊聚落單元的社群組織大體上符合「祭祀圈」的概念（參考王世慶 1972：1-38；施振民 1975：191-208；許嘉明 1978：1-10），多以一間宮廟及其內之主公¹為中心發展而成，二者對外而言，為全村整體之象徵，代表全體居民與外界之對等單元從事社會交流；對內而言，為凝聚社群之認同，維護村內秩序、安全、共同利益，以及分派共同事務之核心力量的來源，同時居民以其為中心發展出各種共同的組織及活動。

就聚落單元之構成而言，臺灣傳統漢人村莊聚落單元多具備有以下四項要素：本身具備有明確的(1)領土及建物、(2)成員、(3)社群組織及活動之外，同時(4)獲得其鄰近地區之對等單元之認同。其情形有如一個獨立自主的國家，本身需具備領土、人民、主權三條件，同時也需擁有外交關係。

就社群組織及活動而言，村莊內多同時擁有官府組織及民間自治組織，其中之民間自治組織，由村民所共同組成，具有深入基層的影響力。臺灣一般漢人村莊居民多透過宮廟及主公，建構「公司」、「董事會」或「委員會」一至二種民間自治組織，同時規畫了許多的社群活動。其中之「公司」或「董事會」為經常性組織，最具影響力，在一般的情形下，所有的村民均為

¹ 也稱為主佛，在廟碑文上也稱之為鎮殿主神等，即學術報告中常稱的主祀神。

公司的自然成員，需定期性繳交丁口款，以維持全村性活動之運作。

「公司」或「董事會」之組織成員包括數組神職人員及行政人員。其中之一組神職人員在理想的情形下多由一位法長、六至十二位小法仔、每位興駕（常駐村莊視事）的神祇一位童乩所組成。其中之法長為終身義務職，由資質較佳且認真學習壇法的小法仔陞任，負責教導新進的小法仔，以及指導宮廟之祭祀及儀式行為，稱為「扶廟」或「扶宮門」；小法仔以一組或一陣為單位，待新進成員足以承擔任務後，即可交棒，其負責宮廟經常性的祭祀及儀式行為；童乩為神明之替身，由神明挑選，年紀較大之後可請求其神准其退休。宮廟之行政人員有鄉老、小頭家、帳師及廟祝，其中之前二者為經由推選而得，有一定的任期，後二者為聘任，無一定的任期。

臺灣傳統漢人聚落單元中，均會舉辦許多的社群活動，依據其舉辦的時間大約可分為定期性及不定期性兩類。定期性者大約可分為例月、例年及數年一次三類，前者如每月初一、十五的犒軍及請壇，多由廟祝及小法仔承辦；中間者之數量各村不同，從十數次至三十多次者均有，較普遍者如年初開廟門接神、年底送神、上元鎮符、秋收後平安醮、中元普度、各大神神誕、元月初九天公生、二月初二土地公生、二月十九觀音聖誕、六月十九觀音得道、九月十九觀音出家、交陪廟主公神誕等，多由鄉老及小頭家平均分擔；後者如王醮等大型活動，多由委員會或鄉老會（董事會）統籌辦理。

不定期的活動，如本身或交陪之宮廟之興修、超地域廟主神的出巡、請王、村中發生特殊事件、宮廟小法或新童出禁，以及其它臨時性的祭儀等。

在臺灣傳統聚落單元中，組織與活動是不可分割的，兩者共同凝聚了社群的認同感及向心力。

本文所介紹的主題「鎮符」，即是在臺灣傳統漢人社會特有的體制下，由公司或董事會所舉辦最盛大、最熱鬧而普遍的活動之一。

二、什麼是「鎮符」

「鎮符」或稱為「鎮五方」、「鎮營頭」、「鎮營」、「踏青草」、「擲竹符」、「遊外社」等。具體地說，在臺灣王爺信仰的村莊，其宮廟的主神多於其村莊周圍安置五組左右的營頭，每一組代表一營的神軍神馬之駐紮。營頭之構件分為兩類，一類位於營頭周圍，以一、三、五根竹符為主，其它者尚有臺座（祠廟、石碑等）、烘爐、冬菜甕等；另一類位於宮廟內，包括三十六官將頭及五營令旗。據民間的認知，營頭各擁有數萬神軍及數千神馬，其統帥為中壇元帥（三太子、李哪吒），而中壇元帥則聽命於各大廟的主神。

鎮符儀式係由願意參加之大神率領其它神明及神轎隊伍、各種儀仗、鄉老、法長、小法仔、童乩、隨隊持香的「隨香」們，由宮廟前出發，小法仔先行到營頭及公設辟邪物前燒香、燒金紙，以及插上象徵神軍及神馬的新竹符，隨後由中壇元帥部署，主公及各大神依次巡視，其它的遊行隊伍則朝著既定的路線前進或暫停駐路旁，多不參與營頭前之儀式；村民則多在其屋前擺設香案供品及點燃鞭炮。在依次環繞村落外圍一周的各營頭及公設辟邪物之後，隊伍再次回到宮廟。鎮符當日黃昏時，由小法仔執行犒軍儀式後，整個鎮符的活動便告一段落。

鎮符儀式舉辦的時機（以澎湖為例）有下列各種：第一、每年農曆年初，特別是元宵節過後舉行例行性的鎮符；第二、除了年頭之外，於每年農曆六或七月底，或是年底再舉行一次鎮符，即一年兩次；第三、分別在農曆元月二十日、六月十八日、十一月十四日，舉行三次；第四、僅於各廟「熱鬧」時才舉行「擲竹符」，所謂的「熱鬧」即修建或重建宮廟、村落舉行慶成醮或平安醮等時機，因而一年可能有數次，或是數年才有一次（曾光棣 1996：76-77）。除此之外，七月及建醮普度、小法仔訓練完成，以及採新童（即被神明選定）後，各村均會舉行鎮符。

鎮符的路線多以下列各者為依據：1、位於村落所有厝之外緣；2、以最短的距離抵達各營頭及公設附屬廟及辟邪物，且盡可能不重複；3、需有現成且夠寬的通路，最好是路面平坦可供神轎隊伍通過，甚至於便於推動安裝車輪的神轎；4、最好能經由村落邊緣之厝前經過；5、能夠以流暢的方向，環繞村落一周。

三、鎮符的緣由

臺灣傳統漢人社會舉辦鎮符活動，依據筆者的分析，係源自於其宇宙觀。具體地說，漢人普遍相信宇宙（cosmos）係由他們所居住的物質世界（material world）及超自然世界（supernatural world）所共同組成，後者概略地說，由代表正義與善意的神、代表邪惡的鬼（歹物仔）、代表生命轉換的過渡現象的祖先所共同使用。在這兩個封閉但完全重疊、彼此間具有輪迴關係的世界傳遞訊息者為屬於特定宮廟之法長、小法仔及童乩，²或是專業法師、道士等具有超自然能力者。

所謂的鬼（歹物仔），來自於民間信仰的認知，臺灣民間相信當一個人死而不得其時、

² 法長、小法仔為望安島居民所採用的名稱，澎湖部分地區稱之為福官頭、福官，由於澎湖人的口音與臺灣者不很相同，有些研究者認為正確的書寫方式為法官頭、法官。前者多為專屬某一宮廟之業餘法師。童乩也稱為「乩童」或「壇下」。

其地、其法，或是女子未嫁而亡、生前魚肉鄉民等情形時，其靈魂將因無法超度而成爲鬼，鬼將漂泊於人世間，導致人世間發生許多不幸的事情。

除了鬼（歹物仔）之外，傳統社會的居民似乎受到不同來源的傳統思想的影響，相信宇宙係由「氣」所構成，天、地、人三者因時、形、坐落及朝向之不同的組合呈現出不同程度的吉氣或凶氣（或稱「煞氣」），這些吉凶可分別透過流年、堪輿（包括陽宅之「看地理」及陰宅之「看風水」）、八字而獲知。另外，依據地方傳說，在人世間，尚有能修練道行與改變外形的妖精，其中以「黑狗精」、「三腳貓」之傳說較多。³

臺灣傳統漢人社會居民的兩個世界觀，使得他們在構築生活環境時，一方面要滿足物質生活的需求，另一方面，也盡其可能地禮遇神祇，同時遵從其指示，以求免於遭到鬼（歹物仔）、煞、妖精之迫害。

在台灣的漢人民間社會中相信鎮符之後，意味著將神軍及神馬部署於村落的四周，如此可以將孤魂野鬼，也就是俗稱的「歹物仔」阻攔於村落之外。至於妖精似乎只能由專業法師、童乩等人來對付。而「煞」，在傳統的觀念中，流年煞及八字命殺均與時間有關，同時可轉換成空間方位，二者可透過時間的流轉，或是改變建築物的方向來化解（Lin 1993：139-149）。地理煞來自地形景觀或人造物，必需興建石塔等大型宗教器物，才能將之化解。

四、鎮符與村莊領域之建構

西元一九九七年八月筆者與學生參與、同時也詳細記載了澎湖望安島中社村的普度後的鎮符儀式。此次鎮符約早晨七點開始，七點半左右鄉老們拜天公，隨後祭拜廟內各神、四方及王船，五分鐘後小法開始訟經請壇（即請神明降臨）。八點左右多位主神紛紛降壇，廟內的鄉民爲童乩穿戴上紅褲、肚兜、令旗、頭巾等，隨後由主神蘇府王爺率董事及委員等朝外跪拜天公、朝內拜主神。五分鐘後，眾人將神像請上轎，各童乩則站於轎後，鎮符隊伍開始依次出發。遊行隊伍由旗隊引導，各神轎隨後、小法仔位於其側，儀仗、七爺八爺、鄉老、法長、隨香形成一列長長隊伍。隊伍先至北營，由小法仔開五營鞭、撒米，於主神指示安置竹符的正確位置及方向後，由廟祝將之釘於地上，隨後由各主神以七星寶劍依次點頂確認。遊行隊伍隨後依次至東營、南營、西營、中營。完成鎮符儀式後，遊行隊伍繼續遶行聚落內之巷道，即所謂的「遶

³ 「三腳貓」的傳說，在澎湖望安島的網垵口、西埔、花宅三社中均有；「黑狗精」的傳說，在望安島的水垵也有。此外，在澎湖本島的大案山及白沙後寮均有黑狗精的傳說（黃有興 1987：150-151）。

境」，以求將歹物仔驅逐出聚落，留給居民一個「乾淨」或安全的生活空間。九點左右，遊行隊伍抵達宮廟，各神明依次入廟，至此，遊行活動暫告一段落。當天下午另有犒軍儀式，也就是將駐紮於村落各處的神軍神將集合於宮廟前，聆聽主神之精神訓話及操練，隨後賜宴招待，禮成後命各營兵馬歸營，負責其轄區之警戒任務。至此鎮符儀式完全的結束。

除了前述的民間信仰的意義之外，鎮符也表達出臺灣傳統漢人村莊聚落單元的領域觀念。依據法長、鄉老、鄉民的說法，在鎮符之後，居民相信此儀式除了於各營頭安置神軍神馬之外，主公神轎所經之路徑也形成一道阻擋孤魂野鬼入侵的防線；其次，這條防線分段由位置接近的營頭負責監管。除此之外，所有村落的鎮符路線所形成的領域界線多呈現封閉狀，但是其形式均極為不規整，換句話說，於鎮符儀式中村民重視的是到達各營頭並將社里環繞一圈，而非領域之形式，這個事實說明了，鎮符儀式之重點在於將村莊的界內與界外分隔開來，領域的形式則非考慮因素。

另一個主要的問題為鎮符所建構的社里領域，在當地居民認知中為一個三度空間的半球體或不規則的立方體，還是二度空間者？或是介於二度及三度空間者？上述的問題似乎不會存在於當地法長的腦海中，我們得到的印象是主公神轎所經過之處，似未形成具體的物像。換言之，鎮符對居民而言，其所呈現的結果的確以空間為基準，但是這種空間之本質以抽象觀念為主，而非具象的形式。

五、小 節

在一九九六年時，我經常停留在澎湖田野中從事當地聚落單元及領域的研究，也應邀針對當地農村聚落之領域撰寫一篇論文，由於身歷其境，感受也特別深刻，我在文章的最後寫下以下的結語，在本文最後部分我願意借用這段結語，略加修改，來結束這篇論文：

「在傳統社會中，人的生命意義及價值與土地是分不開的，由於社群的根性，使得他們格外地珍惜腳下的家園，縱然是微不足道、生產力薄弱的一小塊，也是唯一得以讓他安身立命之處。然而在浩瀚廣袤的宇宙之中，人的生命卻又是如此的渺小而脆弱，在這種情況之下，村莊保護神對他們而言便格外地重要。從表現的手法上來說，宗教為一種象徵系統，其「透過系統化地陳述一種存在的一般秩序觀念，同時以具有真實感的氣氛為之包裝，使其模式及動機似乎成為獨一無二的事實，以求在人們的心目中建構出充滿活力、普及及永續的模型及動機」（Geertz 1973：91-125），臺灣傳統村莊社會中，透過民間信仰所建構的模型，可能是極為抽象的，如神煞的觀念、各種法術等，也可能是很具象的，如各種象徵物，無論是前者或後者，其模型均自成體系，彼此之間又具有因果的關係。抽象與具象的事務穿插運用，從而編織出一幅

如第三節所描述的宇宙圖像，也使得居民擁有了一個安全的領域。其次，「以象徵形式表達及確認領域，強化了居民對其社群的認知及敏感度」（Cohen 1985：50），居民忠誠地臣服於諸神之下，爲了祈求、酬謝及尊崇神明保佑其生存、安全與發展所設計的各種法術及儀式行爲使得居民緊密地結合成一體。透過這些設計，社里領域所具有之意義及價值對澎湖居民而言，不再是一種虛構的情節，而是一種根深柢固的信念。」

（本文綜合整理自筆者之舊作〈澎湖社里的領域〉、《藝文資源調查作業手冊（傳統聚落與傳統建築類）》、《望安島六聚落之空間與形式建構》、〈漢民族空間模型之建立概說〉）

參考書目

王世慶

1972 民間信仰在不同祖籍移民的鄉村之歷史，臺灣文獻 23（3）：1-38。

林會承

1995 漢民族空間模型之建立概說，收於賀陳詞教授紀念文集，頁89-117。臺中：東海大學。

1996 澎湖的聚落單元：兼論清代澎湖的地方自治，中研院民族所集刊 81：53-132。

1997 藝文資源調查作業手冊（傳統聚落與傳統建築類）。臺北：文建會。

1998 望安島六聚落之空間及形式之建構。國科會專題研究計畫成果報告 NSC-86-2412-H-033-001。

1999 澎湖社里的領域，中研院民族所集刊 8：41-96。

施振民

1975 祭祀圈與社會組織——彰化平原聚落發展模式的探討，中研院民族所集刊 36：191-208。

黃有興

1987 澎湖的法師與乩童，臺灣文獻 38(3)：133-157。

許嘉明

1978 祭祀圈之於居臺漢人社會的獨特性，中國文化復興月刊 11（6）：1-10。

曾光棟

1996 澎湖的五營：以空間角度來看。中壢：中原大學建築研究所碩士論文。

劉敏耀

1999 望安島與將軍澳嶼各社上元節活動紀要，老古石14：41-67。

Cohen, Anthony P.

1985 The Symbolic Construction of Community, London: Routledge.

Eliade, Mircea

1957 The Sacred and the Profane: The Nature of Religion, San Diego: A Harvest/HBJ Book.

Geertz, Clifford

1973 The Interpretation of Cultures, New York: Basic Books.

Griaule, Marcel, 1965, Conversations with Ogotemeli, London

Lewcock Ronald and Brans Gerard, 1977, The boat as Architecture symbol, in O. Paul (ed.).

Shelter, Sign, and Symbol, pp. 107-116, Woodstock: Overlook Press.

Lin, Hui-ch'eng (林會承)

1993 The Spatial Organization of the Villages of the P'eng-hu Archipelago, Taiwan, in the Eighteenth and Nineteenth Centuries, Ph.D Thesis, Department of Architecture, The University of Edinburgh.

Rykwert, Joseph, 1988, The Idea of a Town, Massachusetts: The MIT Press.

亞太傳統藝術論壇學術研討會 學術研討會
Asia-Pacific Traditional Arts Forum/Conference

發言單 Note of Statement

臺灣傳統漢人村莊的領域界定
Domain of Traditional Taiwanese Village

／林會承 (台灣) Dr. Lin, Hui-Cheng (Taiwan))

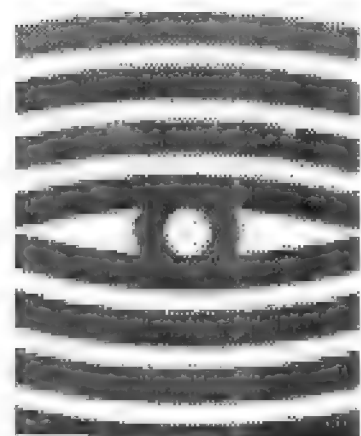
姓名 Name :

國籍 Nationality :

職稱 Professional Rank :

請在發言之後交給工作服務人員，謝謝！

Please hand it to the staff after making statement. Thanks.



亞太傳統藝術論壇

Asia-Pacific Traditional Arts Forum

學術研討會 Conference

當前本土建築的設計與造型實例

Vernacular Architecture in
Planning and Design Works of Today,

阿地·莫席 (印尼)

Dr. Adhi Moersid (Indonesia)

行政院文化建設委員會 指導

Directed by the Council for Cultural Affairs,
The Executive Yuan, R.O.C.

國立傳統藝術中心籌備處 主辦

Hosted by the Preparatory Office of
National Center for the Traditional Arts

國立藝術學院 承辦

VERNACULAR ARCHITECTURE IN PLANNING AND DESIGN WORKS OF TODAY

Dr. Ir. Adhi Moersid

To this day one can find numerous examples of vernacular architecture on various Indonesian Islands, either as enclaves in isolated areas, or those co-existing, even mingling, with new architecture within the current modern environment.

Various names are given to this kind of architecture: Traditional, Indigenous, Rural, Anonymous, or even Spontaneous Architecture. (*Rudofsky, 1964*) One thing is certain, however, it is local architecture, specific, distinct, and built along the cultural traditions of respective societies

Such local architecture is closely related to dwellings, along with all supporting buildings such as granaries, barns, places of worship, etc., built along concepts, norms, and value systems inherited from their ancestors. Therefore, in cases where societies still consider that the form and structure of their dwellings to be in conformance with long-standing tradition, it can be considered as an embodiment of their earlier tradition. (*Bachtiar, 1979*)

The majority of traditional Indonesian societies consider the building of a 'house' to be a very important part of life and living. An individual can not be considered to be 'complete' before he owns his own 'shell' to live. Thus, each member of society has to own his own dwelling in time. In societies such as these, houses are always built by the owner with the help and assistance of his close kindred. (*Dawson-Gillow, 1994*)

Vernacular settlements which serve as dwellings with all their supporting buildings are physical manifestations of local traditional culture and arise from the self-sufficiency and collectiveness of communities. They are products of 'folk tradition'. (*Rapoport, 1964*)

Presently, there still many be found in traditional societies, expertise and skills in buildings as a knowledge which is transferred from generation to generation. With raw materials found locally, many of those societies manufacture building materials and components produced by their home industries.

In its age, traditional Indonesian society generally espoused 'beliefs' and 'concept of nature' as result of spiritual relationships' with nature in a very long interactive and adaptive process. In this respect, the traditional architecture can be considered to be a manifestation of an adaptive process in balance, a status which demonstrates that society has managed to understand

and adapt itself to its natural environment, and possesses the capacity to transform its natural environment by constructing a spatial creation for shelter. (*Schulz, 1971*)

Without comprehending the concept of nature espoused by such traditional societies, it is nigh impossible to understand the proclivities in vernacular architecture which are apt to, for instance, take one of the poles as a major point of orientation, and to consider certain mountains, oceans, trees, or boulders, as sacred.

A separate force believed to control nature, attributes values of 'good' and 'bad'. This believe and view serves as a bases for the structure and norms adopted by society. The concepts embodied in their architecture, conform to and follow these norms. Such beliefs, in turn, lead to a need for facilities for their observance, worship and attendant ceremonies.

Consequently, special spaces for rituals such as shrines and temples were constructed. Works of art – song and dance – were created to stage 'good' and 'bad' philosophy. In close relation to existing beliefs, such art events were stages on various occasions and in a number of locales.

It is not very surprisingly that societies with these kinds of tradition have various types of arts, visual arts, dances, music's, sculptures, performance arts, and religious rituals.

In vernacular architecture, many spaces/spatial organizations served multiple functions. There were used for different activities at separate times. These spaces were not designed for specific functions only become evident with the performing of certain activities in these spaces. Space became a function of time. (*Salija, 1975*)

The basic scale of elements which generally are based upon human modules, normally produce buildings with humanistic scales.

In general, besides employing local materials, building in vernacular architecture adapt themselves to local climates.

The illustration above gives only part of vernacular architecture characteristic. A through and complete knowledge about this kind of architecture definitely will be a valuable source to enhance the planning and design creativity.

Vernacular Architecture in planning and design works of today, therefore, is directed towards attitude creation process rather than repetition of old time architecture. It is going to be a new success, if based on this process can be created 'a new language of architecture', which manifests 'a very contemporary' and can be further developed for the future.

At least, with the regard to the vernacular architecture in planning and design today, there are many benefits to consider, which are :

1. Special effort and attention to study at the earliest opportunity, by doing research, recording, and inventorize before vernacular architecture extinct.
2. Revitalizing and developing related matters which is still relevant today.
3. Utilizing and stimulating expertise development, skill, and local technology.
4. Giving the opportunity for the possibility in matching the traditional and modern mechanism to create new architecture.

If we could find useful general lessons from traditional solutions in specific areas as good, viable and useful until proven otherwise, then it's worth doing planning and design of new environments derived from an analysis of the past. The basic premise of which is that essential goal of development, planning and design is to help cultures survive. (*Rapoport, 1983*)

To consider culture as a heritage not to be merely preserved, but also as an inheritance that demands change and improvement, has become prerogative. Therefore, it is our task to provide space for the desire to continue our cultural "wisdom" while pursuing new values and innovations appropriate to contemporary development.

Bibliography:

- Rudofsky Bernard; *Architecture without Architects*, Museum of Modern Art, NY, 1964.
- *Studi Arsitektur Tradisional Aceh, Sumba, Maluku Utara* - Jurusan Sejarah FSUI, 1978 (Dep. of History, Faculty of Letters, Indonesia University; study on Traditional Architecture of Aceh, Sumba and North Maluku, 1978).
- Dawson, Barry - Gillow John; *The Traditional Architecture of Indonesia*, Thames and Hudson, London, 1994.
- Rapoport, A ; *House Form and Culture*, Prentice Hall Foundation of Cultural Geography Series, Philip L. Wagner (Ed), 1969.
- Schulz, Christian Norberg; *Existence, Space and Architecture*, Praeger Publisher, NY. Washington, 1971.
- Salija, Yuswadi; *Spatial Concept in Balinese Architecture*, Thesis University of Hawaii, East West Center, 1975.
- Rapoport, A; *Environmental Quality, Metropolitan Areas and Traditional Settlements*, Habitat International Vol 7, no. ¾, Pergamon Press Ltd, 1983.
- Moersid, A; *Arsitektur Tradisional Halmahera*, Khairun University - Economic and societal Institute, Ternate, 1979.

List of Source of Illustrations :

- Akihary, Drs.H; Ir. F./L. *Ghijssels-Architect in Indonesia (1910-1929)* Seram Press, Netherlands, 1996.
- Atelier 6 Documentation.
- Dawson, Barry-Gillow, John, *The Traditional Architecture of Indonesia*, Thames and Hudson Ltd, Lodon, 1994.
- Grubauer, Prof. Albert; *Celebes - Ethnologische Streifzüge in Südost und Zentral-Celebes*, Folkwang Verlag G.M.B.H, Darmstadt, 1923.

- Powell, Robert; *The Asian House-Contemporary Houses of Southeast Asia*, Select Book Pte. Ltd, Singapore, 1993.
- Schoppert, Peter-Sosrowardoyo, Tara-Damais Soedarmadji; *Java Style*, Archipelago Press, Singapore, 1997.
- Tan Hock Beng; *Tropical Resorts*, Page one Publishing Pte, Ltd, Singapore, 1995.
- Tan Hock Beng; *Tropical Architecture and Interiors*, Page one Publising Pte. Ltd, Singapore, 1994.
- Tan Hock Beng; *Tropical Retreats-The Poetic of Place*, Page one Publising Pte.Ltd, Singapore, 1990.
- Walker, Barbara-Helmi, Rio; *Bali Style*, Tames Editions Pte.Ltd, Singapore, 1995.

亞太傳統藝術論壇學術研討會 學術研討會

Asia-Pacific Traditional Arts Forum/Conference

發言單 Note of Statement

當前本土建築的設計與造型實例

Vernacular Architecture in Planning and Design Works of Today

／阿地·莫席 (印尼) Dr. Adhi Moersid(Indonesia)

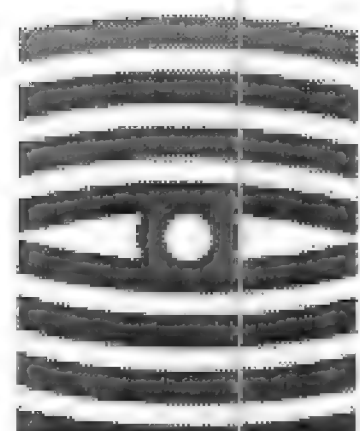
姓名 Name :

國籍 Nationality :

職稱 Professional Rank :

請在發言之後交給工作服務人員，謝謝！

Please hand it to the staff after making statement. Thanks.



亞太傳統藝術論壇

Asia-Pacific Traditional Arts Forum

學術研討會 Conference

日本現代化下“傳統演劇”的矛盾再生物：
以能劇為例

The Paradoxical Rebirth of Traditional Theater Through
Modernization of Japan : The Case of the Noh Play

林于立立（台灣）

Dr. Lin, Yu-Pin (Taiwan)

行政院文化建設委員會 指導

Directed by the Council for Cultural Affairs,
The Executive Yuan, R.O.C.

國立傳統藝術中心籌備處 主辦

Hosted by the Preparatory Office of
National Center for the Traditional Arts

國立藝術學院 承辦

Handled by the National Institute of the Arts

2000/10/1 Taipei, Taiwan

「傳統」與「前衛」——以鈴木忠志為例

林子立

1.0、「傳統」與「前衛」

「傳統」這個概念通常與民族認同有著密不可分的關係，對於「傳統」，我們通常認為它是一個民族「自然」發生的，屬於這個民族根源的、具有同一性的文化樣式。而「前衛」這個概念似乎與「傳統」處於另一個對立極端。「前衛(avantgarde)」這個字原本來自軍事用語，意味著軍隊當中「最前方的守衛」。當它於十九世紀被轉成藝術用語時，意味著始終走在時代的最前端、所有最新的、最激進的藝術態度。而且這個字眼也暗示著對於一切既成的藝術形式，對於所有舊有的、既有的制度採取一個無政府主義式的破壞傾向。

如果「傳統」是個過去指向的概念，那麼「前衛」則帶有強烈的未來指向傾向。也就是說，如果「傳統」是一個文化體系不斷地肯定「過去」的價值，賦予「過去」遠大於現在的意義與光環的作用，則「前衛」乃是不斷地藉著一個尚未到來的「未來」的概念，不斷地賦予「破壞過去」這個行為本身價值與意義。

但是，「傳統」與「前衛」並非絕然水火不相容的。有時，在一個很特殊的情況下，兩者有可能巧妙地並存。就像是日本戰後的小劇場運動，在開始之初是以顛覆和破壞做為其運動指標，但是如果觀察之後的前衛舞台作品，我們可以發現不少日本「傳統」戲劇的要素，例如寺山修司的舞台帶有強烈的民俗色彩，而用三味線的講唱形式則是寺山架構舞台最主要的形式。唐十郎將自己的演員稱為「河原者」，暗喻著帳篷劇團與歌舞伎團的接近性。與「傳統」最具關連的，要算是鈴木忠志了。他從日本傳統舞台，尤其是能與歌舞伎當中萃取出了一套身體性的理論以及演員訓練方法——「鈴木方法(Suzuki Method)」，並且以這個訓練做根基來創作舞台作品。日本的能劇素有「步行的藝術」之稱，而鈴木的作品側重演員步行的身體性，因此而有「現代能」之稱。

日本的戰後前衛藝術，在表面上是顛覆既有的藝術形式，破壞一切藝術體制，但在本質上，卻是對於「傳統」的再省思與再創造，而「鈴木方法」、「帳篷劇」、「舞踏」、「神鼓童」等，就是在這樣過程當中所創造出來的既「日本」又「世界」、既「傳統」又「前衛」的藝術形式。日本的「前衛」戲劇為何會帶有「傳統」的影子，從「顛覆」、「破壞」到「傳統的再發現」的轉折又是如何，鈴木忠志的軌跡可以讓我們一窺一二。

2.0、「顛覆」與「破壞」的早期軌跡

2.1、「安保鬥爭」的共同體驗

第二次世界大戰後的日本，在與昔日之大敵美國同盟的關係上，重新加入了國際社會，並且在經濟上以驚人的高度成長，迅速地從戰爭的瓦礫中重新站了起來。但是，同時在日本國內，於學生和知識份子之間卻也興起了一股反美的情緒，這股情緒以大學校園為中心漸漸在日本各地蔓延開來。日美的同盟關係主要奠基於「日美安全保障條約」上，而這個條約於每十年換約一次，因此這般反美的情緒就以阻止於一九五九、一九六九年的兩次「安全保障條約」的簽署做為具體的抗爭目標，這個就是所謂「安保鬥爭」。除了「安保鬥爭」之外，在六〇、七〇年代的日本社會上同時展開著追求大學自主的「學生運動」、「反越戰示威」等，而這些都是以大學生為主軸，從校園延燒至街頭，學生罷課、遊行演說、佔據校園、與鎮暴警察流血衝突等等事件充斥著當時的新聞電視，而「小劇場運動」正是產生於這樣一個時代氣氛與社會背景之下。對於當時的戲劇表現形式而言，這股「反叛」、「抗爭」的時代氣氛就反映在「反新劇」這個潮流上。

2.2、「新劇批判」的早期脈落

「新劇」是在明治維新時期日本以西方戲劇，尤其是寫實主義舞台做為模仿的標的所建立起來的獨特劇種，一般新劇的歷史以一九〇九年坪內逍遙等人成立「文藝協會」起算，一直到第二次世界大戰後歷經了五十年以上的歲月。在新劇發展的歷程當中經過了坪內逍遙等人致力於翻譯西方戲曲名著，築地小劇場時代小山內薫等人努力於將歐洲俄國等地的舞台鉅細靡遺地復刻於日本舞台上，之後才有日本本土的寫實主義劇作家的出現，以及史坦尼斯拉夫斯吉的表演方法和概念之引進日本國內等等。縱觀這段新劇發展史，是以「現代化」思想做為根底，以寫實主義舞台做為其美學標準。一直到六、七〇年代，「新劇」已在日本發展出其獨特的表演形態，名星制度以及其某種程度的穩固的觀眾群。而新劇的成熟，在某些方面上也正好提供日本戰後「小劇場運動」的旗手們一個質疑、顛覆的具體對象。寺山修司、唐十郎、鈴木忠志、太田省吾等這些「小劇場運動」的主導者都非出身於新劇系統，但卻皆不約而同地以批判新劇、顛覆新劇做為他們舞台的出發點。

鈴木忠志出生於一九三六年，與唐十郎、別役實等其他戰後第一代前衛劇開創者一樣，在第一次「安保鬥爭」展開時正值大學時期。也曾站在抗爭遊行的第一線上。這樣的「安保鬥爭」的共同體驗形成「小劇場運動」的一個精神上的基盤，而「反新劇」、「反寫實主義」則是他們共同的出發點，而鈴木忠志的戲劇活動也是從「反新劇」開始。

鈴木忠志最早接觸戲劇是在早稻田大學在學時期加入了學生劇團「自由舞台」。在「自由舞台」裏，鈴木接觸到了史坦尼斯拉夫斯吉的表演體系，也導演了契柯夫的「紀念日」、阿塞米勒的「推銷員之死」等寫實主義的舞台作品之後，鈴木也與日本荒謬劇作家別役實

合作過一陣子，兩人共同成立「早稻田小劇團」。鈴木執導了別役實「象」、「門」等作品，但是，鈴木忠志開始獨自的戲劇探索，是開始於一九六六年，鈴木在東京新宿區的一家喫茶店的二樓搭建起屬於自己的排練場以及劇場之後，鈴木嘗試了不以劇作家的文本作為舞台創作的重心，而是以演員的身體性為出發建構舞台作品的方法。而自一九六九年起至一九七一年所推出的「關於戲劇性的東西」三連作，是鈴木以這種方法建構舞台的成功之作。

這個時期的鈴木忠志的戲劇活動的重心在於「戲劇批判」以及「演員的身體性」。鈴木認為「新劇」是「啓蒙主義」以及「文本中心主義」這兩種扭曲的價值觀之產物，而新劇演員特有的「翻譯演技」正誕生於這種扭曲價值觀之下。對於「翻譯演技」鈴木作如下的批判：

「所謂新劇這種舞台最大的特徵，如果用簡單的話來形容就是翻譯演技。從築地時期以來固守著新劇傳統的演員們穿著太子、裝著假鼻子，儘管怎麼看都不像西洋人，卻用非日本人的姿態和語言，為了文本的要求，極盡模仿之能事。」(註、鈴木忠志，「被稱為新劇的東西」，日本『讀賣新聞』1971年1月19日)

鈴木批判新劇的表演方法之精髓在於模仿西方人的身體，為了表現文本的世界，新劇的表演發展出一套「抽象的表演體系」。鈴木接著說：

「基於對於西方的憧憬的心態，也基於日本固有的卓越的模仿精神，原本與生活樣式密不可分的表演，竟也變成了抽象的技術體系而獨立發展。」(註、同上)

鈴木批判新劇的表演概念，是為了侍奉文學性的文本而將演員視為表演的素材，而將演員的演技視為一種傳達文本概念的再現的技術，而在這種抽象的技術體系當中，鈴木認為，奠基於日常生活當中的日本人的身體性完全被抹殺殆盡，因此，在舞台作品當中，鈴木首要挑戰的就是文本。

2.3、顛覆文本的創造方法

在作品「關於戲劇性的東西 II」當中，鈴木將貝克特的「等待果陀」，鶴屋南北的歌舞伎「櫻姬東文章」以及「隅田川花御所染」、泉鏡花的新派舞台劇「湯島境內」等，古今洋和、類型各異的舞台名作當中的場景片段拼湊成一個作品。於是，貝克特筆下的荒謬劇人物突然跑進歌舞伎的世界當中，而歌舞伎當中類型性的角色卻又與新派通俗劇的角色對話起來。鈴木並不將這種角色錯置做任何喜劇化或合理化的狀況設定，而是任意這些錯置處在一種突兀、尷尬的狀態，其目的是要破壞文本的「完整性」。文本當中的角色所以會產生「意義」，是因為這些角色是生活在一個封閉的「劇世界」當中，角色不斷地相遇、衝突，而藉由相遇和衝突來互相描繪各自的個性。而鈴木的拼貼手法與超現實主義者所使

用的一般，破壞了文本的「完整性」和「全體性」，同時也破壞了文本的「意義作用」和舞台做為一個「再現」機構的可能性。

除了「拼貼」的手法之外，鈴木還使用了「後設舞台」的手法。例如在「湯島境內」的場景當中，原本泉鏡花的「湯島境內」是描述一對相戀的書生與妓女因為身分不合而不得不別離的場面，但是在鈴木的舞台當中，卻被重新設定成為一個瘋老太婆子被銬上手鐐腳銬鎖在陰暗的地牢當中，因為失去行動的自由所以回想起以往看過的新派舞台劇的場面，並且在回憶台詞當中漸漸墜入劇中的世界，並且強迫前來餵食的小學生與他對詞，飾演瘋婆子的名演員白石加代子在這場戲中，一邊唸著泉鏡花哀怨的台詞，一邊吃魚板、小便等，這種生理與精神相剋的演技狀況震撼了當時所有的觀眾，鈴木正是利用這種手法，將舞台的「意義作用」，用指涉文本的作用轉移到白石加代子這個天才演員的表演行為本身。

2.4、「存在主義的演技觀」

鈴木忠志以「拼貼」、「後設舞台」手法解構舞台理由是因為，對於鈴木而言，舞台藝術並不在於文本所蘊含的意義，而在於演員的表演行為本身。他說：

「我們所以走進劇場，並不是為了要聽文本的故事，而是為了要去體驗在這個制度當中，在非日常的狀況下所成立的感覺的時間。因此演員需要觀眾，是為了去與自己的可能性會合。」（註、鈴木忠志，「演技與情況」，『新劇』雜誌 1969 年 7 月號）

鈴木的戲劇理念否定了文本做為舞台表現的先決條件的想法以及演技的再現的本質，這樣的演技觀來自於他們「存在先於本質」的表演概念。他認為表演的目的不在傳達或表現，而是成立於一種「表演衝動」，而這種「表演衝動」來自於自我存在的「疏離」：

「具有身體的人，只能在與他者的世界的關係性之存在存在，而並不能與自己相會面，而，所謂他者的疏離，就是說我們的意識不斷地想像著自己，這也同時是不斷地給自己非現實化，演技衝動就產生於此，不斷地感覺到自我存在與自我意識之間的距離，也就是說不斷地感到自己的不可能性。……，表演是將被他者所疏離、被非現實化的自己取回的無償的行為。」（註、鈴木忠志，「演技論」，『魔女傳說』節目單，1969 年）

鈴木認為人的自我意識經常是想像、非現實化的自我，因此，以肉體的形態存在的人在宿命上是疏離的。而「表演衝動」正是來自於這種「存在的不安」。

鈴木的「他者疏離」、「存在」等概念事實上是受到沙特的影響至深。

沙特認為人的意識是不能被對象化的純粹的主體，沙特稱之為「對自存在」。但是如

果將意識看成「對自」，則他者的存在對於意識而言與其他所有物品一樣，只不過是個客體對象罷了。如此一來與他者互相溝通、互相理解的可能性也就不存在了。在此，沙特將他者定義成「視線」，也就是說他者是一個可以將自己對象化，將自己當做一個對象捕捉的另一個「對自存在」，另一個「主觀」。面對著他者的視線，自己的存在變成了一個客體對象，這樣的存在沙特稱之為「對他存在」。因此，以「對他存在」的方式意識到自我主體這點對於沙特而言是將自我客體化，將自我視為他者。生活在現實世界當中，「對他存在」對於主體自由的本質而言是個無法逃脫的地獄。人只能在被他者所客體化的自己，也就是成為他者的自己當中「選擇」自己。因此，在沙特的想法當中，人活在這個世界上本身以及人的每個行動本身都帶有「表演性」，只要活在世上一天，人必須不斷地「選擇」自己，也就是「演出」自己。

鈴木所說的「表演衝動」、「從他者疏離當中奪回自己」等表演觀正是建立在沙特的思想體系之上，鈴木想藉著舞台來尋求自我存在的契機，為了自我存在，人必須不斷尋求舞台，這是演員的宿命，同時也是人的宿命。

3.0、國際戲劇節當中的「異文化經驗」

在只有二十幾坪大小的「早稻田小劇場」演出的「關於戲劇性的東西」三連作的成功，使得鈴木忠志正式擠身入「當代導演」的行列。並且從一九七二年起帶著「關於戲劇性的東西Ⅱ」這個作品，代表日本當代舞台參加法國、波蘭等地所舉行的世界戲劇節。

如前所述，「關於戲劇性的東西」這個作品是產生於日本六〇年代社會/藝術的文脈當中，鈴木忠志之「顛覆文本」、「解構舞台」等一切對於劇場的破壞行為乃是對於當時社會狀況所提出的質疑、存在於作品當中的「反新劇」、「存在主義演技觀」等意義內涵也是面對著當時的日本的觀眾所產生的。但是將這個作品帶離使其意義成立的日本社會文脈，放在「法國巴黎」、「世界戲劇節」這個新的狀況當中，而面對外國人觀賞這個新的解釋方式裏，其作品之「意義」也與原先截然不同，這樣的「異文化接觸」當然包含著某種文化的「誤解」或「誤讀」，但是，同時在「誤解」和「誤讀」當中，新的「意義」也同時可能產生。要了解鈴木的這段異文化接觸的經驗，首先，我們必須探討什麼是國際戲劇節？

3.1、什麼是世界戲劇節？

鈴木忠志於七二年所參加的「諸國民戲劇節」是由法國政府所主辦，由尚·路易·巴霍所負責統籌企劃，於巴黎所舉行的表演藝術盛典。而這類型的戲劇節於七〇年代在歐洲相當盛行，所謂「世界戲劇節」顧名思義是邀請世界各地，各民族之表演藝術齊聚一地表演的藝術饗宴。但是，這種藝術節並不是中性的，它反映了當時歐洲的某種文化價值觀。

首先，這種戲劇節有兩個事實：(一)、在戲劇節中的觀眾雖是來自世界各地，但是當然仍是以歐洲的西方人占其大多數。(二)、參加表演的團體當然也包括不少歐洲的團體，但是主辦者有意圖地多方邀請非歐洲、非近代、民族性的表演團體，例如七二年的戲劇節當中，就有一個主題叫做「文化少數民族的表現」。七三年南西戲劇節的名單中更羅列著奈及利亞、摩洛哥、烏干達等，以亞洲、南美、非洲為主的民族表演團體。因此，這種「戲劇節」可說是由歐洲投向非西歐、非近代的一種視線的表象，而這種視線卻又與六、七〇年代西歐前衛藝術的一股「原初主義」的風潮有關。

「前衛」概念不只是對於既成的社會制度和藝術形式採取敵對的態度，甚至對於現代文明、科技理性全都採取否定的態度，這種態度在戲劇上被用一種破壞美學距離，回歸表演當中祭祀本質的方向表現出來，從二次大戰結束之前的亞陶的殘酷劇場，到戰後的尚·路易·巴霍的「全體劇場」，彼得布魯克的戲劇實驗，葛羅托斯基的「貧窮劇場」等，雖然各自追求的方向與主張各有不同，但是唯一共同之處，就是追求表演當中本能以及深層意識的精神次元，並企圖將劇場回歸到神話、魔術或祭祀的領域，前衛藝術當中的反西方文明及理性中心主義的想法，在劇場藝術當中變成了「原初主義」的價值觀，變成對於非合理的東西，無意識、夢境、神話、儀式等的追求。在這種取向之下，所謂東洋、或者南美、非洲等非西歐文明區的民族文化，都被視為未受西方文明「污染」的烏托邦，而在這些文化樣態當中藏著西方前衛藝術所追求的「原型」。而且他們深信這些「原型」是人類最本質的，而且具有普遍性的根源。而當時瀰漫著整個歐洲的這種「原初主義」，正是歐洲戲劇節的觀眾們用來解決鈴木忠志舞台作品的一種外在的「理解架構」。

3.2、異文化觀眾的「解讀」與「誤讀」

在七二年法國的「戲劇節」當中，左右歐洲觀眾理解鈴木忠志舞台的另一個要素是「關於戲劇性的東西」的呈現方式。當時這個作品是被戲劇節大會安排在「戲劇的肢體」這個單元中，與能劇演員觀世壽夫的「道成寺」、觀世榮夫的「景清」以及狂言演員野村萬作的「釣狐」同一個舞台呈現，而在表演之前，日本的人類學家渡邊守章也對鈴木忠志的戲劇方法做如下的三點重點提示：

「一、古代祭典當中身體語言所佔的重要性以及在共同體當中身體性的節奏感所具有的咒術力量。二、支配著日本人戲劇想像力的「御靈信仰」的構造。三、被當作侵犯性的語言的演員身體。」（註、渡邊守章，「演戲、肉體、語言」，『新劇』雜誌 1973 年 4 月號）

由對於鈴木舞台，渡邊守章的這些介紹可以看出，日本方面也呼應著「原初主義」的視線，強調了鈴木忠志祭祀、咒術以及日本民族性的側面。而在這當中鈴木反文本以及「存

在主義演技觀」的側面卻完全被忽略。

在這樣「異文化接觸」的架構之下，鈴木忠志的作品在法國大放異彩，受到了西方觀眾相當的肯定。在法國費加洛報的劇評理有如下的文字：

「遠從日本來參加的早稻田小劇場的舞台，一方面遵循著日本歌舞伎的古典樣式，一方面又表現了現代的「戲劇性」，毫無疑問地是最令人注目的，當然，這個舞台的成功開示了身體表現之真意的女演員白石加代子應居首功。她的表演一方面嚴格地踏襲日本古典的肢體樣式，一方面將結合家庭風波、充滿現實感的流行歌和通俗劇等所串成的一連串的戲劇性，用一種非常清晰的語言傳達給我們。」（貝尼爺魯，法國『費嘉落』新聞 1973 年 5 月 12 日）

從以上的文字可知，當初鈴木為了解組文本所使用的拼貼手法之作品，在西洋劇評人眼中，卻被強調其「遵循日本歌舞伎的古典樣式」。而對於白石加代子的表演，雖然她從未受過任何歌舞伎的表演訓練，但是她的肢體形式卻被解釋成「嚴格踏襲日本古典的肢體樣式」。西方觀眾對於產生於現代日本的前衛劇，早已過著與西方人無異的現代生活的日本人的肢體，仍然認同及強調其「傳統」與「民族特殊性」的部份。

當然，鈴木忠志也察覺到這種異文化的「誤讀」，鈴木對於在表演後，西方的觀眾問他，在他的作品當中有沒有「序、破、急」的這個問題深表吃驚。但是，同時鈴木也在這種「誤讀」當中體認到，在個人身體性當中所隱藏著的民族共同性的問題。在從巴黎回國之後，鈴木在反省這段經驗後做如下表示：

「對我而言，今後想要做的，是在不割捨與個人生活史或私人體驗密切相關的情感的情況下，而能對應於潛在的民族共同性的舞台。」（鈴木忠志，「日本戲劇在歐洲」，日本『每日新聞』1977 年 6 月 27 日）

在「關於戲劇性的東西」的階段中，鈴木所要嘗試的是解放個人的情感，但是在世界戲劇節裏，面對外國觀眾的經驗，鈴木體認到在個人解放的過程當中，民族共同的身體性卻被突顯出來。因此，此後鈴木的方向在於尋求隱藏在個人身體當中的民族共同性。而這種民族共同的身體性，對於鈴木而言，就存在於以能和歌舞伎為主的「傳統戲劇」當中。

4.0、「傳統的再發現」之新方向

七二年之後，鈴木忠志對於日本傳統劇場投下比以往更多的關注，尤其是七四年與能劇演員觀世壽夫合作「特洛伊的女人」之後對於能有著更深刻的了解。同時也發表了不少關於能的文章。

4.1、能與「前衛」

鈴木忠志認為能劇有四點特徵：(一)、能劇從排練到舞台的整個過程當中很少用到「非動物性」的能源。(二)、在表現方法上，能劇是非寫實的。(三)、能的舞台是固定不變的，而這點使得能劇演員的身體性與空間環境可以有更深刻的對應關係。(四)、在能的表演中，即使是能劇演員中途死在舞台上，能也不會中止。(註：鈴木忠志，「家與家」，『演出家的發想』，太田出版社，1994年，東京，p.24)

鈴木所說的「非動物性能源」是指現代劇場當中燈光、音響、昇降台等機械性、電子性的設備，而所謂能劇當中的「非動物性能源」則是指演員的身體性。鈴木認為能劇當中，以演員的身體性作為表演的唯一表現方式是能的一大特徵。鈴木也同時提到，一個國家運用非動物性能源的指數是衡量此國近代化程度的重要指標。因此，鈴木以「非動物性能源」來說明能劇的特徵暗示著他對於能劇的「前近代性」的價值觀。

而第二點，能劇是非寫實主義舞台的特徵其實也反映了鈴木審視能劇的某種特殊的價值觀。能起源於室町時代的日本，而寫實主義舞台產生於十九世紀西洋，嚴格說起來能劇即非「寫實」也非「非寫實」，因為用十九世紀西洋舞台的尺度來衡量室町時代日本的舞台是無意義的，鈴木所指出能的第二個特徵只是反映著能劇當中提供了能劇當中提供了有別於寫實主義表演方法的別一種可能性。

而關於能的第三點特徵當中鈴木強調了表演空間與身體性的關係，在第四點當中鈴木強調了能劇表演的祭祀性。而這兩點都反映了鈴木將舞台視為一種非再現的、儀式性的場域的價值觀。其實，鈴木所指出的能的特徵，並非能真正的本質，因為能劇在世阿彌父子的時代裡乃是最先進的都市型藝能，儘管能來自某種宗教信仰背景，但它的表演形式卻早已脫離祭祀的範疇而形成了審美的對象，而能舞台所再現的情感和超越生死的世界觀，對於當時的觀眾的宗教信仰而言卻是非常「寫實」的。因此，鈴木對於能的論述，其實是以「非近代性」、「非再現性」、「身體性」、「祭祀性」等前衛戲劇的美學範疇重新審視傳統舞台形式，並且在這個重新審視的過程當中，再發現「能的前衛性」以及再創造現代劇場的可能性。

4.2、「騙＝語」

鈴木忠志在日本傳統戲劇的表演方法當中萃取出一種有別於西方表演概念的方法，鈴木稱之為：「騙＝語」(在日文發音中，語與騙同樣唸作 KATARI)。鈴木發現，日本傳統藝能，尤其是歌舞伎的表演方法中有個鐵則，那就是演員在唸著冗長的台詞當中絕對不呼吸。而鈴木所謂「騙＝語」的技巧，就是在台詞當中，藉著給予自己身體的緊張感與痛苦，讓觀眾在生理與心裡上與演員同調，以此將觀眾召喚入戲劇創造的過程當中。鈴木稱這種日

本傳統藝能使用身體的方法為「痛苦的哲學」以及「被壓抑民族的智慧」。語言與身體一直是鈴木戲劇思想當中的兩大命題，而來自歌舞伎使用身體的技巧提供鈴木一個演技的可能性，那就是利用演員身體的壓抑與痛苦，使得觀眾並不是與劇中角色同化，而是與演員同化。因此，他提出「說話這個行為本身就是戲劇」的觀念，他說：

「所謂騙＝語，並不是來語言的解說劇情，而是說話這個行為本身就是戲劇，說話的人的裡面發生了什麼事件，將這發生的事件展現給別人看，這就是演技。所謂好的演員並不是因為話語而有魅力，而是能藉由說話的行為而發生魅力的人。這就是「騙」，也就是騙＝語的演技。」（註：鈴木忠志，『何謂表演』，岩波書局，1988年，東京，p.5、6）

除了「騙＝語」之外，鈴木後來的一些關於戲劇的論述，例如「觸覺的空間」、「集團性」、「足的文法」等主張，都是以日本傳統戲劇作為根源。

5.0、異文化的視線下的自我生成

在六〇、七〇年代的日本前衛運動旗手當中、鈴木忠志是最為有意識地、策略性地將「傳統」要素放入「前衛」舞台之人。但是、鈴木最早的出發點不是「傳統」而是「前衛」。早期的鈴木忠志藉著「顛覆文本」、「解構舞台」來「反新劇」、在「安保鬥爭」這個「造反」、「破壞」的時代背景當中、鈴木作品之意義成立於既有的舞台之意義作用崩壞瓦解的一瞬間、但是在經驗了世界戲劇節的外國演出之後、鈴木體會到了來自異文化的視線、自此以後、「從傳統當中尋找前衛性」、以及「傳統再發現」就成了他舞台工作的重心、並且陸續提出既「日本」又「世界」、既「傳統」又「前衛」的藝術可能性。

5.1、「傳統」是民族自我裡頭的「他者」

以上、綜觀鈴木忠志的軌跡我們可以思索一個問題，戲劇的「傳統」與「前衛」並不在於形式或樣式之上，而是存在於一種「看」與「被看」的關係裏。劇場裏的視線包含了兩個方向性，一個是投向異種的、外國的、新奇的事物的眼光，人們總是在劇場裏看到非日常的東西，並且在這些非日常的東西裡發現「戲劇性」。另外一個方向性是將這種異種的、外國的、新奇的事物回收到一個親近的、熟悉的秩序當中。劇場中，原本非日常的東西在劇場的視線下也會變成日常的東西。這種失去新鮮感的過程正是劇場視線回收混亂與異種性而回歸制度系統的過程。以這個角度看來，任何「傳統戲劇」在其成立之初，都是一種投向異種的、新奇的視線，也就是「前衛」的。而任何「前衛戲劇」在經過時間之後，也有從其異種性被收編成親近性、日常性的可能，也就是「傳統的」。以鈴木忠志為例，日本的能劇，在其創立之初受到中國散樂的影響，基本上它是外國的、非日本本土的

東西；而在明治維新的時代，當「能」或「歌舞伎」已成「傳統」時，新劇的寫實舞台則是外來的、異種的文化，也就是說「前衛的」。而到了鈴木忠志「新劇批判」的時代，新劇已經過了五十年的發展，而確立其本土的、傳統的地位，在那時，隨著日本人生活的現代化，「能」與「歌舞伎」其實對於當時日本社會而言並非親近的，反而是異種的、新奇的，甚至「外國的」東西。因此，鈴木忠志在他的舞台上重新放入「能」與「歌舞伎」的要素，這絕非是單純的「復興傳統」，而是對應著歐洲的觀眾這個「異文化的視線」、將「傳統」、也就是民族自我當中的「他者」納入舞台、以此來重新創出「民族的自我」。

5.2、在之「扮演」當中創出「民族的自我」

如前所述，對於鈴木忠志而言，表演並不是爲了要傳達怎麼樣的故事，也不是要再現怎麼樣的人物，而是「自他者疏離當中奪回自我存在的無償行爲」。對沙特而言，自我主體不是存在的前提，也不是實體性的存在，存在本身是選擇自己、扮演自己，因此是一種「表演」。而對於鈴木而言，虛構舞台上的「表演」是克服人自我存在「表演性」的契機。也就是說，藉著舞台這種「看」與「被看」的關係性，不斷地扮演「他者」的行爲對於鈴木而言，是自我存在的可能性的契機。

「存在的不安」，是六、七〇年代日本的精神風景。從明治維新的自我否定、第二次世界大戰的敗戰、在昔日頭號敵人美國的羽翼當中學習民主制度，並且得到經濟復興，日本的近代化過程，同時也是自我主體性不斷挫折的歷史，因此，「我是誰」、「日本是什麼」，這個主題是所有同時代前衛藝術者的共同主題。但是，在追尋主體性的過程當中，鈴木並非很短路地將「傳統」等同於「民族的自我」，而將能、歌舞伎等要素放入他的舞台中。對於六、七〇年代現代化的日本社會而言，能與歌舞伎等「傳統」無疑是民族自我內部的「他者」，鈴木是藉著舞台中的「視線」，面對著這種投向異文化的眼光來「演出傳統」，並且這種「傳統扮演」行爲本身對於鈴木而言只不過是一種「自他者疏離當中奪回自我存在的無償行爲」罷了。

亞太傳統藝術論壇學術研討會 學術研討會

Asia-Pacific Traditional Arts Forum/Conference

發言單 Note of Statement

「傳統」與「前衛」——以鈴木忠志為例

The Rebirth of the "Tradition" on Suzuki Tadashi's Performance Theory and Works

／林于立立(台灣) Dr. Lin, Yu-Pin (Taiwan)

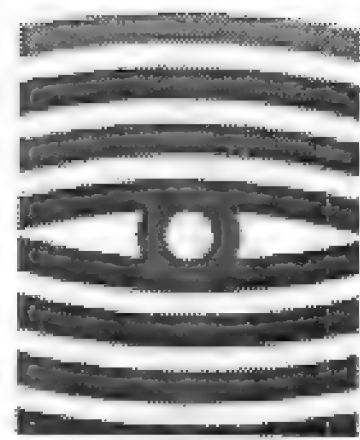
姓名 Name :

國籍 Nationality :

職稱 Professional Rank :

請在發言之後交給工作服務人員，謝謝！

Please hand it to staff after making statement. Thanks.



亞太傳統藝術論壇

Asia-Pacific Traditional Arts Forum

學術研討會 Conference

日本傳統工藝工業的保存與提昇
Preservation and Promotion of the Traditional Craft
Industry in Japan

宮崎清 (日本)

Dr. Miyazayki kiyoshi (Japan)

行政院文化建設委員會 指導
Directed by the Council for Cultural Affairs,
The Executive Yuan, R.O.C.

國立傳統藝術中心籌備處 主辦
Hosted by the Preparatory Office of
National Center for the Traditional Arts

國立藝術學院 承辦
Handled by the National Institute of the Arts
2000/10/1 Taipei, Taiwan

日本傳統工藝工業的保存與提昇

撰文：宮崎清

翻譯：黃淑芬

前 篇：關於日本的傳產法

一、序 言

(一)振興傳統的工藝品產業法制訂背景

日本長年在一定地域中生活的人們，孕育承繼某些生活用品，並有為數眾多的人運用傳統的技術・技法等製造傳統工藝品。這些生活用品，豐富且滋潤了眾人們的生活，同時，作為紮根地方的產業，而對地域經濟之發展有所貢獻。

本稿，乃試著陳述：為保護培育這些貴重的生活用品，而制訂的「振興傳統的工藝品產業法」（以下簡稱傳產法）為中心——傳統的工藝品產業應有之樣態。

1950 年代後，日本經濟高度成長幾到世界無與倫比的顛峰，生活水準也大幅提升。從手工業急驟地轉移推進至機械生產，進行著：消費生活的畫一化、生活樣式的洋風化、小家庭等，生活意識隨之產生巨大變化，而傳承日本古來的習慣、生活智慧有瀕臨滅絕之途。

然，時序邁入 1970 年代，在重視合理性、機能性的消費生活中，人們的意識變得個性化、多樣化，比起充斥的畫一化商品，人們追求優質與否的傾向變得強烈。

相對於此，機械大量生產產品雖具有畫一化的面向，但，填補以往製品缺點的合理性機能性，且價格低廉，被引進於生活中。傳統生活用品的製造產地現狀，在價格面上競爭困難，逐漸喪失需要。業者也由於手工業的體質原因，多為中小零星企業，無法思慮到：改善作業環境、合理化雇用關係、近代化經營。再加上，流通機構近代化的遲緩、生產販賣分離，消費者資訊取得困難、天然原材料的不足或枯竭導致價格高漲等，傳統的工藝品產業的情勢益增艱困。其中，傳統的手工技術，唯經歷長期間的修業方可修練體得，且必須確保年輕的從事者。但是在高度成長的潮流，農山村的年輕勞動力，轉移到都市、近代產業。

傳統的工藝品產業是一旦中途斷絕，便無法容易再生的貴重文化產業，唯有強烈要求國家因應對策。日本在 1974 年，由當時的 5 個政黨共同提案制訂傳產法，當時所有的國會議員，超黨派地全員一致贊成通過誕生此一極獨特的法律，其精神乃著眼於傳統的手工性，試圖振興至今陷入政策谷底的產業。

(二)傳統的工藝品的定義

所謂「傳統的工藝品」，乃由傳產法開始使用之用語，為傳產法適用法律對象而創作的用語：承繼傳統的工藝品，藉以明確區分以往一般用「傳統工藝」所稱謂者。

「傳統的工藝品」必須具備如下要件：

1.工藝品

關於工藝品，乃設想為廣義的「以熟練技法為必要之工作物，具藝術要素者」。

2.主要提供為日常生活所用者

在此，所謂「提供日常生活所用」，乃意味著：在日常生活中使用之用具，而非意味著必須是廉價容易取得者。然而，如美術品般者，並不涵蓋於所謂的「提供日常生活所用者」內。

3.其製作過程之主要部份為手工業者

在此，所謂「製作過程之主要部分」，乃是製造製品工程中，製品的品質、型態、設計等，大幅影響製品風味的部分；所謂「手工業」，乃是以手作業為中心，採用輔助道具亦無妨者，因此不影響原味的輔助工程可機械化，而主要工程則必須要以手作業為中心。

4.依照傳統技術或技法所製造而成者

在此，所謂「傳統的」，意味著：原則上，製造該工藝品之技術或技法，具百年以上之歷史，並承繼至今日者。當然，無論是技術或技法，都會隨著時代而產生程度上的變化，但，若基本的技術或技法、或主要工程中技術或技法，有重大變化時，就無法視其為傳統的技術或技法。

5.採用傳統所使用之原料，作為主要原材料所製造而成者。

在此，所謂「主要原材料」，意指：為維持該工藝品的品質、風味所不可或缺的材料，例如陶器中的陶土、織物中的絲線等。所謂「傳統的」與前述相同。因此，主要材料，原則上必須持續使用百年以上。此時的繼續性並非嚴格之定義，如木材的樹種轉換般地，在不影響品質的範圍下，改變用同種的材料時，也是可認定具繼續性。

6.在一定的地域中，有為數不少之人進行製造或從事其製造者。

在此，所謂「一定的地域」意指該工藝品製造的地域；「為數不少」，原則上意指 10 家企業以上，或 30 人以上之從事者。因此，原則上在該工藝品的製造地域，該工藝品製造的業者，必須是 10 家企業以上，或從事的從業人員數目必須在 30 人以上。這是視為產業的最小單位規模程度，當然，因為業種或品種的不同，也會產生若干的差異。

將這些要件明確化，由通商產業大臣（相當於台灣的經濟部長）指定傳統的工藝品時，必須公告：1.該傳統的工藝品名；2.與製造相關傳統的技術或技法的內容；3.傳統的使用材料名；4.製造地域。

再者，在製造準傳統的工藝品時，所必要的用具、材料，也必須指定傳統的工藝用具、

傳統的工藝材料。

二、傳產法之振興政策

（一）基於振興計畫之助成

製造通商產業大臣所指定之傳統的工藝品製造事業等團體（製造工藝品的從業者由事業協同組織、協同組織聯合會、商工組織等其他政令所規定之法人，視為直接或間接構成員，該工藝品預備指定為傳統的工藝品），為企圖振興傳統的工藝品製作的振興計畫，可接受國家、地方公共團體等助成措施之輔導。策定的振興計畫內容如下：

1. 有關確保、培育從業者和後繼者及從業者研修事項。
2. 有關藝術化技法的承繼、改善及其他品質的維持暨改善事項。
3. 有關原材料的確保及原材料的研究事項。
4. 開拓有關需求之事項。
5. 改善有關作業場及其他作業環境之事項。
6. 有關原料的共同購入，製品的共同販賣及其他事業共同之事項。
7. 有關品質的標示，提供消費者適切的資訊情報等事項。
8. 有關年老從業者，技術純練者及其他從業者的福利事項。
9. 其他為謀求傳統性工藝品產業振興的必要事項。

基於振興計畫的具體助成事業，為：培養後繼者之事業、開拓相關需要之事業（a.紀錄傳統的技術・技法、收集資料、保存作品；b.確保原材料之必要研究調查；c.開拓展示會等相關需要事業；d.嶄新意匠的開發事業），及設施建設（傳統產業會館、培養傳統的工藝品產業人才、建設交流支援中心）的經費補助、確保資金、稅制等措施。

依 1992 年修正之傳產法，增添振興計畫，追加共同振興計畫、活用計畫、支援計畫，並擴充補助金、融資等助成對策。

（二）傳統的工藝品產業振興協會之助成

傳統的工藝品產業振興協會（以下簡稱傳產協會），乃依傳產法振興傳統的工藝品產業之核心機構，1975 年，基於協同組合之合意設立財團法人，在國家及地方公共團體等支援下，實施以下所揭櫫之各種振興事業。

1.人才確保育成事業

傳統的工藝品產業從業者日益減少，且高齡化問題，將確保與培養從業者及後繼者，作為最重要的課題之一，實施：認定高度傳統技術・技法保存者的「傳統工藝士」、表彰對產地振興貢獻功勞顯著者、對年輕從事者之獎勵金交付事業。

2.需要開拓事業

為廣泛普及、啓蒙消費者對傳統的工藝品優點之認知，於 1983 年創設：以每年 11 月「傳統的工藝品推進月」做為工作中心，實施全國性規模的展示會、收藏展事業，並企圖透過各種調查研究，以充實資料庫。

3.傳統的工藝品中心事業

1979 年開設於東京・青山的傳統工藝品中心，乃是作為總和傳統的工藝品相關資訊機能的設施，整備通商產業大臣指定傳統的工藝品展示、實際製作表演、圖書、映象資料等，將中心營運成：製作者與使用者相或交流的場所。

4.推進傳統的工藝品

為能將製作傳統的工藝品，所不可或缺的技術・技法內容傳承於未來，同時，為使國民普遍了解日本珍貴生活文化用品—傳統的工藝品之特色，製作並推廣 VTR 影像。

以上，除了國家層級的振興施策外，因為傳統的工藝品是地域性格強烈的產業，因此多可見傳統的工藝品產業的地方公共團體，因地制宜地闡述獨自的振興政策。

三、傳統的工藝品產業現狀

（一）國家振興施策之成果

傳產法自施行以來，業已過四分之一世紀，其間被指定為傳統的工藝品共有 193 品目，現記述，振興計畫等產地振興之成果概要如下。

1. 提升成果過程中，幾乎所有的產地，每年都會實施培養後繼者的研修工作，可確認能否正確地繼承傳統的技術・技法。以消費地的展示、評價會等為內容的開拓相關需求事業，作為不景氣之對策，日益受到重視。其成果為：提升該工藝品的知名度、了解消費者需情等。再者，接受公部門研究機構的指導，在工程部門的省力化，提升品質、開發新製品等方面，均獲得一定之成效，同時攝影紀錄了製作過程，使資料得以保存。
2. 在改善工作場所、工作環境上，雖然無法提升成果，在製造的工作場所，大部分都是採小規模的分業體制，而且運用手工業的生產方法製作，因此改善工作場所便成為枝微後序而較被忽略。至於原材料的確保・研究調查工作，仍無法得見成果，這是因為：原材料生產不足，難以研究出符合指定要件的替代材。

無論如何，可總體評價傳產法為：懷抱傳統的工藝品產業產地等各種課題，以振興計畫為主軸，企圖以組織事業的方式，來振興急速衰退的腳步，以確立產地基盤。

（二）傳統的工藝品產業現況之「光」與「影」

近來，產地最大的問題為持續而漫長的不景氣，引發需求的低迷、經營困難，進而更難確保後繼者從事傳統工藝品的意願。因此，平成 10 年的產業狀況為：生產額 2,784 億圓，比起前年減少 504 億圓（15%），從業者人數，大幅下降 11 萬 5 千 1 萬 4 千人（11%）。

這些原因可列舉為：適合人們生活樣式的變化、需求的商品開發遲緩，且仰賴批發商，並不積極地組織開拓流通銷售網路。拙於掌握一般消費者的生活用品意識的變化，特別是便宜的量產品的擴大傾向，而且，傳統的工藝品的知名度不夠與資訊情報不足，是不容否認的事實。

陰影的背後，傳統的工藝品產業還是有些明顯的光：在國際交流、資訊公開進行中，人們追求充實生活的品質，更提高對「和物」的關心。從與自然共生、地球環保的觀點，來再發現傳統的工藝品素材、特性等，並從製作物的再評價、提升職人志向，來從新檢視傳統的工藝品。

四、結 語

（一）傳統的工藝品產業的自立化

今日迎向嶄新的地方自治，散佈於日本全國各地的傳統的工藝品產地，以「傳統工藝士」為中心，突破往昔職人沈默的封閉作法，漸次擴展至公開工房、指導製作體驗。從行政指導一環的以誘導觀光客為始的活動，轉變成由地方人們支援的情況，而頗受好評。再者，年輕人參與振興計畫的後繼者研修事業，藉此蘊育衍生產地的推進力，並不斷地與鄰近不同產業等，進行異業種交流擴大產業領域，如此一來，不僅可開發新產品，並可提攜促進廣域的地域活性化，並藉此窺探思索：地方產業承繼培育歷史風土的精髓。

這些傳統的工藝品產業之目標為：除持續地維護傳統，對現代生活者而言，更是推薦提供魅力商品；以作為提升地方經濟發展與人們文化生活的希望產業，自立地成長、發展。

（二）21 世紀生活文化產業之華

傳產協會營運之「全國傳統的工藝品中心」，來場者中近百分之二十為外國人士。雖然有著生活的差異，對於工藝品機能面，亦有也不甚明瞭之處，但對手工性、精緻性，則評價相當高。例如，擁有少數民族的開發中國家，伴隨著工業近代化的進展，要如何珍惜維持少數民族所代表自我國度的生活用品，這實在是令人想起來就頭疼的難題吧！

日本堪稱世界民族之寶「傳統的工藝品產業之寶庫」的稀有國度之一。處於國際政治、經濟多極化，位於全球化的潮流下，在日本產業構造的獨特性逐漸淹沒中，傳統的工藝品產業肩負著：彰顯、深化、厚持、加重國家特徵，個性的任務，真可謂日本之所以成為日本的特性呀！

五、資 料：

日本振興傳統的工藝品產業法（翻譯：洪文珍、黃淑芬）

振興傳統的工藝品產業法

昭和四十九年五月二十五日

法律第 57 號

（目的）

第一條 本法律乃有鑑於：在一定地域中，主要採用傳統技術或技法等所製作而成的傳統的工藝品，乃是在民眾生活中培育、繼承而來，而且將來仍有繼續存在的基礎，故應力圖振興此種傳統的工藝品產業，以為國民生活帶來富裕與滋潤，同時也以協助地域經濟及國民經濟健全發展為目的。

（傳統的工藝品之指定等）

第二條 通商產業大臣，在聽取傳統的工藝品產業審議會的意见後，認為符合下列各要件的工藝品，得指定為傳統的工藝品。

- 一、 主要提供為日常生活用品者
- 二、 其製作過程之主要部份為手工業者。
- 三、 依照傳統技術或技法所製造而成者。
- 四、 採用傳統所使用之原料，作為主要原材料所製造而成者。
- 五、 在一定地域中有為數不少之人進行製造或從事其製造者。

- 2.依前項規定指定製作傳統的工藝品為：該傳統的工藝品的製造乃採用傳統技術或技法，以及傳統上使用的原材料，並且是在該傳統的工藝品之製造地域所進行者。
- 3.製造工藝品的從業者由事業協同組織、協同組織聯合會、商工組織等其他政令所規定之法人，視為直接或間接構成員，該工藝品預備指定為傳統的工藝品，可經由都道府縣知事[若該工藝品的所有製造地域乃屬地方自治法（昭和二十二年法律第六十七號）第二五二條的十九第一項之指定都市（以下第三條：第一項為「指定都市」）之區域時，則為該指定都市之首長]，向通商產業大臣申請。
- 4.通商產業大臣完成指定傳統的工藝品時，需公告其主旨。
- 5.產業大臣於傳統的工藝品喪失第一項各要件之一時，於聽取傳統的工藝品產業審議會的意见後得解除指定。
- 6.第四項規定乃為傳統的工藝品之指定解除時適用。

（基本指針）

第三條 通商產業大臣必須制定振興傳統的工藝品產業之基本指針（以下稱「基本指針」）。

2.基本指針當中，訂定以下所列舉之事項。

- 一、 振興傳統的工藝品產業之基本方向

- 二、 確保從事者之後繼人才培育
 - 三、 傳統技術或技法之傳承與改善
 - 四、 開拓傳統的工藝品需求
 - 五、 開發及製造活用傳統的工藝品、傳統技術、技法的新商品
 - 六、 振興其他傳統的工藝品產業之相關重要事項
- 3.通商產業大臣欲制定或變更基本指，必須徵詢傳統的工藝品產業審議會之意見。
- 4.通商產業大臣制定或變更基本指針或變更後，必須立即公告。

(振興計畫)

第四條 製造傳統的工藝品之從業者為直接或間接構成員之事業協同組織，協同組織聯合會，工商組織及其他政令所規定的法人（以下稱「協同組織等」），所作成有關傳統性工藝品產業的振興計畫（以下稱「振興計畫」），可經由都道府縣知事（若該振興計畫中製造傳統性工藝品之所有地域，乃屬於指定都市的區域時，則為該指定都市的首長。以下同。）向通商產業大臣提出，接受該振興計畫，認定適當宗旨。

- 2.都道府縣知事受理前項振興計畫後，於檢討後附上意見，送交通產業大臣。
- 3.除前二項規定外，有關振興計畫的認定及取消之必要事項，由通商產業省令規定。

第五條 振興計畫規定事項如下：

- 一、有關從業者後繼者的確保、培育及從業者研修事項。
- 二、有關藝術化技法的承繼、改善及其他品質的維持暨改善事項。
- 三、有關原料材料的確保及原料的研究事項。
- 四、開拓有關需求之事項。
- 五、改善有關作業場及其他作業環境之事項。
- 六、有關原料的共同購入，製品的共同販賣及其他事業共同之事項。
- 七、有關品質的標示，提供消費者適切的資訊情報等事項。
- 八、有關年老從業者，技術練的從業者及其他從業者的福利事項。
- 九、其他為謀求傳統性工藝品產業振興的必要事項。

(共同振興計畫)

第六條 販賣傳統的工藝品事業者為直接或間接構成員的事業協同組合、協同組合聯合會、工商組合其他政令所規定之法人（以下稱「販賣協同組合等」），對有關前條第四號、第六號或第七號所舉事項（僅限於：符合同條第六號所舉有關共同販賣事項、符合同條第七號所舉提供消費者適當正確資訊之事項），作成傳統的工藝品產業相關之共同振興計畫（以下稱「共同振興計畫」），可經由都道府縣知事，向通商產業大臣提出，接受該振興計畫適當宗旨之認定。

- 2.第四條第二項及第三條之規定，準用共同振興計畫。

(活用計畫)

第七條 製造傳統的工藝品事業者，或製造協同組織等，或這些所出資的公司，合乎通商產業省另所規定之要件者（以下稱「特定公司」），或欲設立特定公司者，作成有關傳統的工藝品，或活用其製造相關之技術或技法，所開發或製造新產品

事業（以下稱「傳統的工藝品等活用事業」）的計畫（以下稱「活用計畫」），可經由管轄有關該支援計畫的傳統的工藝品製造地域的都道府縣知事，向通商產業大臣提出，接受該振興計畫適當宗旨之認定。

- 2.爲了充實製造協同組織,實施傳統的工藝品等活用事業，所必要的試驗研究費用，欲對其直接或間接構成員賦課負擔金時，可採活用計畫中該負擔金之賦課基準。
- 3.第四條第二項及第三項之規定，準用活用計畫。

（支援計畫）

第八條 欲從事於：確保及培育從事傳統工藝之後繼者，促進與消費者等交流振興其他傳統的工藝品產業之支援事業（以下稱「支援事業」）者，作成該支援事業有關計畫（以下稱「支援計畫」），可經由管轄有關該支援計畫的傳統的工藝品製造地域的都道府縣知事，向通商產業大臣提出，接受該振興計畫適當宗旨之認定。

（經費之補助）

第九條 國家及地方公共團體，對於實施根據第四條第一項認定的振興計畫（以下稱「認定振興計畫」）或第六條第一項之共同振興計畫（以下稱「認定共同振興計畫」）事業的協同組織等，或販賣協同組織，或前條第一項認定之支援計畫（以下稱「認定支援計畫」），可補助該事業實施時所需之部分經費。

（資金之確保等）

第十條 國家及地方公共團體，致力於確保基於認定振興計畫、認定共同振興計畫、第七條第一項認定之活用計畫（以下稱「認定活用計畫」），或認定支援計畫所實施事業的必要資金，或努力融通幹施之。

（產業基盤整備基金進行傳統的工藝品產業振興業務）

第十一條 產業基盤整備基金（以下稱「基金」），在促進活用民間事業能力之特定設置整備臨時措置法（昭和六十一年法律第七十七號。以下稱「特定設施整備法」）第四十條第一項之規定業務外，爲振興傳統的工藝品產業，可執行下列所舉之業務。

- 一 出資認定活用計畫實施業務所必要之資金。
- 二 執行前號業務之附帶業務。

（特定設施整備法之特例等）

第十二條 依照前條之規定執行基金業務時，有特定設施整備法第四十一條第一項中「債務保證之決定」的「債務保證之決定及出資決定」；與特定設施整備法第六十三條第三號中「第四十條第一項」的「第四十條第一項及振興傳統的工藝品產業法律第十一條」。

- 2.依照前條規定執行基金業務時，對於該業務之資金及經營，除特定設施整備法及前項之規定外，依照產業構造轉換圓滑化臨時辦法(昭和六十二年法律第二十四號)附則第九條之規定。

(中小企業信用保險法之特例)

第十三條 中小企業信用保險法(昭和二十五年法律第二百六十四號)第三條第一項規定之普通保險(以下稱「普通保險」)，同法第三條之二第一項規定無擔保保險(以下稱「無擔保保險」)，或同法第三條之三第一項規定之特別小額保險(以下稱「特別小額保險」)的保險關係，對於接受傳統的工藝品關連保險(同法第三條第一項、第三條之二第一項或第三條之三第一項規定之債務保證，稱為基於認定活用計畫，所實施事業之必要資金，以下相同。)者，是用下表上欄所舉同法之規定，這些規定中同表中欄所舉之字句，與同表下欄之字句相同。

第三條第一項	保險價額之合計額	振興傳統的工藝品產業法律第十三條第一項規定傳統的工藝品關連保證(以下稱「傳統的工藝品關連保證」)有關保險關係的保險價額合計額，與其他保險關係之保險價額合計額。
第三條之二第一項、第三條之三第一項	保險價額之合計額	傳統的工藝品關連保證保險關係的保險價額合計額，與其他保險關係之保險價額合計額
第三條之二第三項、	為該當保證	傳統的工藝品關連保證及其他保證，所做的每一個保證
第三條之三第二項	該當債務者	每個傳統的工藝品關連保證及其他保證之該當債務者

2. 普通保險之保險關係，對於傳統的工藝品關連保證，適用中小企業信用保險法第三條第二項及第五條之規定，有同法第三條第二項中之「百分之七十」，及同法第五條中「百分之七十(無擔保保險、特別小額保險、公害防止保險、資源對策保險、海外投資關係保險及新事業開拓保險之百分之八十)之「百分之八十」。
3. 普通保險、無擔保保險，或特別小額保險之保險關係，對於傳統的工藝品關連保證之保險額，不受中小企業信用保險法第四條規定之限制，保險金額年百分之二之內時，乘以政令規定之比例所得之金額。

第十四條 依照第八條第一項接受認定民法(明治二十九年法律第八十九號)第三十四條之規定，而設立之法人(出資金額或籌款金額二分之一以上，僅限於由中小企業信用保險法第二條第一項之中小企業者，所出資或籌款者。以下稱「公益法人」。)，對認定支援計畫實施事業所必要之資金，接受中小企業信用保險法第三條之二第一項規定之債務保證。該公益法人視為同法第二條第一項之中小企業者，適用同法第三條、第三條之二及第四條到第八條之規定。此時，對於適用同法第三條第一項及第三條之二第一項之規定，這些規定當的「借入」，視為「依照振興傳統的工藝品產業法第八條第一項規定，借入認定支援計畫實施事業必要之資金」

(稅制上的措施)

第十五條 國家及地方公共團體為順利推動實施所認定之振興計畫事業，可採取稅制上必要的措施。

第十六條 接受第七條第一項所認可之製造協同組合等（以下稱「認定組合等」），根據認定活用計畫所定，同條第二項規定之賦課基準，可對中小企業之直接或間接構成員（以下在此條稱「構成員」），取得試驗有就上所必要之機械裝置（含工具器具及準備品）。或賦課充實製作所需費用之負擔金時，該中小企業者繳納該負擔金時，可依照租稅特別辦法（昭和三十二年法律第二十六號）之規定，特別償還該負擔金。

2.認定組合基於賦課基準，對為構成員賦課充實試驗研究費用之負擔金時，其構成員繳納該負擔金時，依照租稅特別措置法之規定，該負擔金之試驗研究費用金額增加時，適用課稅之特例。

3.認定組合基於賦課基準，持有構成員賦課負擔金之全部或一部份，或取得直接供試驗研究用之固定資產，或製作時，依照租稅特別辦法之規定，對於所得金額之計算，採特別措置。

（表示）

第十七條 協同組織等，對於直接或間接構成員中，製造傳統性工藝品的從業者所製造的傳統性工藝品，可附加表示該工藝品被指定為傳統的工藝品之用品。

（指導及建言）

第十八條 通商產業大臣對於製造傳統性工藝品之從業者，可給予有關振興傳統的工藝品產業的必要指導及建言。

（徵收報告）

第十九條 通商產業大臣或都道府縣首長對於實施認定振興計畫事業的協同組織等，可就實施狀況要求報告。

2.通商產業大臣或都道府縣首長認為有特別必要時，對於實施認定振興計畫事業的協同組織等的直接或間接構成員中，製造傳統性工藝品的從業者可要求的報告。

3.通商產業大臣或都道府縣知事，對於認定支援計畫實施事業者，可要求其報告該事業之實施狀況。

（傳統的工藝品產業審議會）

第二十條 通商產業省設傳統的工藝品產業審議會（以下稱「審議會」）作為附屬機關。

2.審議會除依此法律調查審議權限內的事項之外，並需接受通商產業大臣的諮詢，調查審議有關傳統性工藝品產業的重要事項。

3.審議會可就有關前項規定的事項，向通商產業大臣陳述意見。

4.審議會委員以二十五人之內為限。

5.委員乃是由通商產業大臣，自傳統的工藝品產業相關學識經驗者中任命之。

6.委員任期為兩年。

7.委員為非常勤務。

8.除了第四項至前項的規定外，審議會組織及營運之必要事項由政令決定。

（傳統的工藝品產業振興協會之設立）

第二十一條 協同組織等可依民法（明治二十九年法律第八十九條）第三十四條之規定設立，以幫助傳統的工藝品產業振興為目的之傳統的工藝品產業振興協會（以下稱「協會」）之法人機構。

（協會之業務）

第二十二條 協會為達目的進行下列各項業務：

- 一、對傳統的工藝品製造事業，做經營改善及合理化，就有關該事業之健全經營進行調查、研究及指導。
- 二、舉辦展示會及開拓市場。
提供會員傳統的工藝品之需求狀況、製造技術或技法、原材料等方面之資訊。
- 四、就振興計畫之作成與實施，予以指導建言等。
- 五、有關傳統的工藝品原材料、製造過程、品質等改善之研究。
- 六、就傳統的工藝品品質標示予以指導建言等。
- 七、傳統的工藝品相關資料的收集及調查。

（名稱使用之限制）

第二十三條 非協會者不得使用傳統的工藝品產業振興協會名稱。

（對協會之補助）

第二十四條 國家及地方公共團體可補助協會有關第十三條業務所需之部分經費。

（委任權限）

第二十五條 依照第四條第一項之規定屬於通商產業大臣之權限事務，依照政令規定可以委任通商產業局長或都道府縣首長。

（罰則）

第二十六條

1. 未做第十條第一項或第二項規定之報告者，或做不實之報告者，處以日幣三萬元以下之罰金。
2. 法人之代表法人或代理人，使用人及其他從業者其法人或人之業務方面有前項違法行為時，除處罰行為者外，其法人或人處以同刑。

第二十七條 違反第二十三條(名稱使用之限制)規定者，處以日幣一萬元以下之罰金。

附則（抄）

（施行日期）

1. 本法自公佈日起實施。

（經過措置）

2. 本法施行之日起，其名稱中使用傳統的工藝品產業振興協會之名稱者，在本法施行日起六月內不適用第十四條「名稱使用限制」。

(更改通商產業省設置法之一部份)

3.通商產業省設置法(昭和二十七年法律第二七五號)的一部份更改如下。

第二十五條 第一項表中纖維工業審議會項中，增加如下。

第二十六條 未依第十九條之規定報告或為不實之報告者，處以日幣十萬元以下之罰金。

2.法人代表者或法人傳統的工藝品產業審議會，調查審議傳統的工藝品產業之重要事項。

附則(平成四年五月六日)

(施行日期)

第一條 本法律自公佈日起施行。

(有關罰則之經過措置)

第二條 對於本法律施行前行為之罰則適用，依照以往之例。

(修正一部份之產業構造轉換圓滑化臨時措置法)

第三條 產業構造轉換圓滑化臨時措置法(昭和六十二年法律第二十四號)之一部份修正如下：附則第九條第六項中「及特定商業集積整備法第九條」改為「特定商業集積整備法第條及傳統的工藝品產業振興法第十一條」、「及有關促進特定商業集積整備之特別辦法」(以下稱「特定商業集積整備法」)第九條第二號」改為「促進特定商業集積整備之相關特別辦法(以下稱「特定商業集積整備法」)第九條第二款種所揭櫫之業務及振興傳統的工藝品產業之相關法律(以下稱「傳統的工藝品產業振興法」)第十一條第一款」、「及特定商借集積整備法第九條第二款」改為「特定商業集積整備法第九條第二款所揭櫫之業務及傳統的工藝品產業振興法第十一條第一款」、「附則第九條第四項」改為「附則第九條第五項」、同項改為同條第七項、同項第五項中「及特定商業集積整備法第九條」改為「、特定商業集積整備法第九條及傳統的工藝品產業振興法第十一條」、同項改為同條第六項、同條第四項中「及特定商業集積整備法第九條之」、改為「特定商業集積整備法第九條及傳統的工藝品產業振興法第十一條之」、「及特定商業集積整備法第九條第二款」，改為「、特定商業集積整備法第九條第二款所揭櫫之業務及傳統的工藝品產業振興法第十一條第一款」、同項改為同條第五項、同條第三項之如下，添加以下之一項。

4.基金於實施改正振興傳統的工藝品產業振興法之一部份法律（平成四年法律第四十一號）前，可將政府依據第十七條所規定出資額之一部份金額，充當振興傳統的工藝品產業法（昭和四十九年法律第五十七號。以下稱「傳統的工藝品產業振興法」）第十一條第一號所列舉業務之必要資金。

(修正一部份之地方稅法)

第四條 地方稅法（昭和二十五年法律第二二六款）之一部份修正如下。第七〇一條三四第三項第十六款中「第三條第一項」改為「第四條第一項」、「協同組合等」、

改為「製造協同組合等」、於「振興計畫」之下添加「或依同項規定之製造協同組合等，及同法第六條第一項規定之販賣協同組合等，作成依照同項規定受認定之共同振興計畫」、「該協同組合等」改成「該製造協同組合等或該賣協同組合等」、「那」改成「這些之」。

後篇

「活用地域資源與地域活性化之設計任務—以三島町為例」

Roles of Traditional Crafts for Regional Resource

Utilization and Regional Development

撰文：宮崎清

翻譯：黃淑芬

(另行增附)

亞太傳統藝術論壇學術研討會 學術研討會

Asia-Pacific Traditional Arts Forum/Conference

發言單 Note of Statement

日本傳統工藝工業的保存與提昇

Preservation and Promotion of the Traditional Craft Industry in Japan

／宮崎清 (日本) Dr. Miyazayki Kyioshi (Japan)

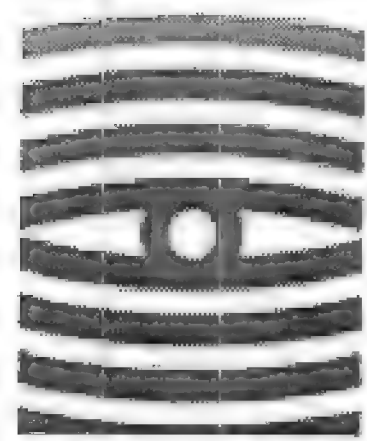
姓名 Name :

國籍 Nationality :

職稱 Professional Rank :

請在發言之後交給工作服務人員，謝謝！

Please hand it to staff after making statement. Thanks.



亞太傳統藝術論壇

Asia-Pacific Traditional Arts Forum

學術研討會 Conference

傳統藏戲及其面具的歷史發展
、藝術表演和風格特色

The Historical Aspects and Aesthetics of Tibetan Drama
and Masks

劉志群 (西藏)

Dr. Liu, Zhi-qun (Tibet)

行政院文化建設委員會 指導

Directed by the Council for Cultural Affairs,

The Executive Yuan, R.O.C.

國立傳統藝術中心籌備處 主辦

Hosted by the Preparatory Office of

National Center for the Traditional Arts

國立藝術學院 承辦

Handled by the National Institute of the Arts

2000/10/1 Taipei, Taiwan

THE UNIVERSITY OF CHICAGO
LIBRARY



THE UNIVERSITY OF CHICAGO
LIBRARY

THE UNIVERSITY OF CHICAGO
LIBRARY

THE UNIVERSITY OF CHICAGO
LIBRARY

傳統藏戲及其面具的歷史發展、 藝術表演和風格特色

劉志群

該文論述了藏戲及其面具的歷史發展：多元起源于藏民族發祥時期；初步形成于 8 世紀吐蕃全盛時期；發展成熟於 14、15 世紀唐東杰布時期；豐富興旺於 17 世紀五世達賴時期。並將它與內地戲曲及西方戲劇的比較中探討它的特殊戲劇類型及其面具表演、面具品類和特色輝彩。

神奇魅人的藏戲及其面具藝術輝彩

無論是 17、18 世紀以後抑或是今天的西藏，每逢藏曆 7 月初（相當於公曆 8 月初），正是雪域高原五穀豐登、牛羊肥壯、出酥油奶酪最盛的黃金季節，天藍，江湖更藍，湛藍得迷人心知；雲白，峰嶺更白，潔白的攝人心魄；草綠，森林更綠，碧綠的醉人心魄……以拉薩為中心，幾乎是整個西藏高原，特別是全藏各地的農區和半農半牧區，一年一度狂歡式的雪頓節開始了。藏戲觀演是雪頓節絕對的主角，故而「雪頓節」也被稱為類似希臘雅典戲劇節的「藏戲節」。藏戲作為中國戲曲中一種比較特殊的戲劇藝術，以其神奇瑰麗、魅力彌久的輝彩，世世代代不僅傾倒了本民族的人群，尤其是引起了外來各民族和各國人們的激賞。本文擬對傳統藏戲及其面具的歷史發展、藝術表演和風格特色作一點論探。

藏戲及其面具的歷史發展

藏戲藝術，多元起源於藏民族發祥時期（苯教主政的吐蕃早期）；初步形成於 8 世紀吐蕃全盛時期（白面具藏戲在桑耶寺落成慶典上已有演出）；發展成熟於 14、15 世紀唐東杰布時期；豐富興旺於 17 世紀五世達賴時期。

每一位有幸觀看過藏戲演出的人，無不為古樸、怪誕、神奇、瑰麗的藏戲面具所吸引而留下深刻印象。藏戲面具，藏族自稱為「阿吉拉姆拔」，「阿吉拉姆」意為「仙女大姐」，是藏戲的習慣稱謂，「拔」即面具的意思。藏戲面具的殊勝風貌和獨特神韻，為西藏民族由特殊的生存環境風土習俗、宗教信仰所作出的文化選擇而定位，它是我國西藏格外發達的民間面具（包括原始祭祀和表演藝術兩種）和宗教面具（包括跳神羌姆和寺院供奉兩種）的集大成而發展至高峰狀態者。

藏戲面具藝術，十分古老稚拙而又神奇絢爛。它在藏戲形成之初，就已經出現，是吸引了藏族早期各種面具發展而來。它的最早來源，當與藏族原始宗教苯波儀式中帶面具的擬獸圖騰舞蹈有關。如藏文典籍《蓮花生傳》中，佛教僧人攻擊苯教巫師的祈神儀式時說：

壽星等直接吸收在藏戲面具中。在布達拉宮的供養人和大小和尚面具，四川德格藏戲中清代士兵的服飾，完全是中原文化的見貌」(注七)。當然，它會因地域不同，民族各異，特別是西藏特殊的社會歷史文化背景的獨特，從而形成大異其趣的面具形式、風格和特色。

到十七、十八世紀，布達拉宮擴建定型為象徵，藏教的造型藝術和民間的、宗教的動態表演藝術，都發展到自成獨特體系和形式風格的時期。這種藝術的大背景，以及它受外界藝術影響而產生的變化，對各個民族戲曲劇種，包括在生產、形成的昌都藏戲、德格藏戲和門巴族戲曲門巴戲，以及他們的面具的不斷創制和發展，都有直接和間接的巨大影響。特別是從十七世紀到本世紀的初葉，藍面具藏戲的面具藝術，形成從古老稚拙到精緻瑰麗一應齊全的，各類人物、神魔和動物的面具系列，在整個西藏面具藝術中發展到登峰造極的境地。白面具藏戲的面具藝術，也眾粗拙、簡陋接受藍面具藏戲影響而進行加工發展，形成扎西雪巴流派的開場人物黃面具，尼木流派的開場人物白藍面具都用，保持了開場人物原色山羊皮面具的賓頓巴流派，其正戲各種角色面具也向藍面具藏戲仿效；從昌都民間歌舞和宗教藝術發展而來的昌都藏戲，只有動物角色戴面具；從德格山歌和宗教跳神舞蹈羌姆發展而來的德格藏戲，則運用跳神面具較多；從西藏白藍面具藏戲流傳到四川甘孜州各地發展形成的康巴藏戲，其面具與西藏藍白面具藏戲大致相當；從青、甘、川三省安多藏區說唱歌舞發展而成的各地（青海的黃南、華銳、甘肅的甘南、四川的阿壩、色達等都有自己特色的安多藏戲，還有四川的嘉絨藏戲，人物和神魔一般都以化妝表演，指示少數動物角色才使用假形或假頭面具）。

藏戲特色及其面具藝術的表演

藏戲與世界三大古老戲劇之一的中國戲曲有著許多共性（如虛擬血液的表現手法，程式化的表演手段等）之外，與世界三大古老戲劇的另兩種（希臘喜劇和悲劇，印度梵劇）也有一定的相類似之處（如它的面具戲、廣場戲和宗教儀式劇等特殊形態）。這恐怕是因為藏戲凝聚了地處歐亞交會接觸中心地帶，從而受到各方影響的我國藏族文明中巫苯佛文化精華的緣故，因而也使它成為充分映現中國輝煌燦爛藏文化特色的亮點。因此，中國藏戲藝術既為我國文化藝術寶庫增添了一道為世人爭相觀賞和渴盼了解的風景線。

藏戲與內地戲曲，同屬於西方寫實再現性戲劇相區別的寫意表現性戲劇類型，而兩者教又有很大的區別。由於西藏特殊的社會發展歷史，其巫苯佛宗教文化的影響瀰漫於「政教合一」社會裡從上層至底層的各個層面，藏戲從古至今完全生長在宗教社會生活的氛圍中。因此，它一方面保持著原始宗教的儀式劇著麼古老基礎性形態；另一方面，宗教與戲劇進一步融合發展為一體，成為一種典型的宗教演藝劇。內地戲曲卻僅僅是早期打上了佛教、道教的部份印跡，發展到後來，儒家世俗倫理的文化精神深深滲透進自己的血液之中，故而在其根本上已經成為一種典型的世俗戲劇，與藏戲的宗教戲劇，自然形成另外的一種

不同類型。特別是面劇表演，世界三大古老戲劇都經過了運用面具表演的階段，但進一步向前發展，現在不復存在了，而藏戲現在還運用面具表演。藏戲早期的演員也都是男的，有了面具，也便於男演員扮演女角。像覺木隆這樣後起而發展得比較充分得藏劇團雖然已經有了女演員，甚至出現明星，但直到 1960 年民主改革之前，在一年一度的雪頓節，只准男演員進羅布林卡為達賴演藏戲。再說藏戲的面具也已經在《諾桑法王》中的諾桑王子與仙女「雲笈拉姆」化妝以白淨紅潤的臉來表演。有些丑角也抹上糍巴作白臉，塗上鍋灰成妖魔鬼怪的黑花臉，黑底中畫上紅的嘴唇，綠的眼窩，再配上眼白和白長的獠牙。其形象比什麼都可怕。這比宋元時戲曲演員化妝只有灰、白黑三色，又豐富了許多。

按歷史時期說，藏戲面具有三類：一類是千餘年前就已產生的白面具，一類是五六百年前與藍面具同時形成的西藏獨有的藍面具，一類是劇中正戲角色面具，包括紅、綠、黃、黑、土黃、半白半黑和魔怪、動物等多種。按佛經所說，世間所有事業包括在「息」（溫和，表現為白色）、「增」（發展，表現為黃色）、「懷」（權力，表現為紅色）、「伏」（兇狠表現為黑、藍、綠色）四種範圍內，其中白色又可代表前兩種色彩（白、黃）、紅色有可代表後四種色彩（紅、黑、藍、綠）。藏族的五色經幡、五色空行母像和四色護法神像等顏色使用的來歷均與此有關。上述各種顏色面具亦按藏傳佛教的「息、增、懷、伏」四頁中首領的不同性格，如溫和、廣博、權力、威猛等的象徵含意來創造設計。（注八）

面具表演是儼戲的藝術特徵之一。果然在西藏藍面具戲和白面具戲中，大部分角色就是戴面具表演，已經發展成了簡單的圖面化妝表演。還有，開場戲三種人物中也只有一種人物「溫巴」戴面具表演。正戲人物如母親或王后所戴面具，也已經變得很小，只有巴掌那麼一小塊，掛於額頭或額頭的一角，僅具象徵意味，觀眾主要是看她臉部神態的表演。而像貫穿開場、正戲和結尾始終的溫巴角色所戴面具，因為又大又厚，一般都被演員頂於頭上，觀眾看到的主要也是臉部表情。因為演員戴面具表演，不能藉助臉部表情，特別是眼睛來傳神，演員便發展了用全身各部份肢體表演的技能。

而從其特點和作用來看，藏戲面具也可分為兩大類：一類是開場戲中的溫巴面具，舊派是白色的，新派是藍色的，面部上方有一個突出的箭頭形狀，是為紀念唐東杰布，仿照他的髮式和頭飾製成。兩頰下和下巴上都年有髮毛製作的鬍鬚，除了鼻子鼓出外，整個面門呈扁平狀，質地較硬，是幾層紗布黏合，外表糊著細尼或緞子而製成的，用時戴在頭上。另一類就是正戲中扮演各種角色所戴的面具，一般是山羊皮做的，質地較軟，有立體感，用時附在臉部。這種面具仙翁是黃臉白鬍子；國王是紅臉黑鬍子；母后是紫綠色臉；農夫是蛋黃色臉；奸詐的小丑戴一半黑一半白的面具，象徵兩面派；魔妃的面具則是黑底上有紅色、白色畫著青面獠牙的餓鬼形象。

藏戲面具的品類和特色

藏戲不同程度地都帶有較為濃厚的儺藝術和儺戲色彩及其特徵。有的本身就屬於儺戲，像德格藏戲；有的儺戲色彩和特徵十分濃重，但並不完全等同於儺戲的一種戲劇形態，像昌都藏戲、白面具藏戲、門巴族的門巴戲；有的帶有一定的儺戲色彩和特徵，但就其高度發展的總體形態而言，已經大大超出原始祭祀戲劇——儺戲的範疇，像藍面具戲。以上所說得各個劇種，程度不同地使用了面具，特別是藍面具藏戲已經發展出了品種式樣眾多、類別特點鮮明的面具藝術。這些藏戲面具，按其質地、形態、樣式、風格和特點，可分為四種大的品類。

第一種是平板式軟塑面具。這是藏戲中最為典型、最具獨創特色的一種戲劇人物面具，它的樣式也發展得最為豐富。一般由皮革或呢料、絨布製作而成，從最為簡單的一張皮毛片上扣挖出三個洞當作兩眼和一嘴，再在兩眼間掛一個胡蘿卜形或片狀的鼻子之白面具，到造型十分誇張、裝飾格外美觀、繪製特別精巧、色彩尤為絢爛之藍面具，發展出了一套系列式的平板軟塑面具，如屠宰者白面具、國王紅面具、母后綠面具、尼姑棕色面具、舞女半白半黑面具、反派丑角黑面具、扎西雪巴黃面具、賓頓巴白面具、溫巴藍面具等。

第二種是半立體軟塑面具。一般由皮壓塑而成，或由布或布層中塞入棉絮或獸皮製成。這種半立體軟塑面具數量不算多，但它也是很有特色的。它也來源於早期的原始祭祀和民間表演藝術的平板式軟塑面具，但已經作了發展，使之適於戲劇人物做性格化的表演。如嘎嫫賓珍面具、仙翁面具、村民常斯老頭面具等。

第三種是立體硬塑面具。一般是泥塑脫出紙殼或漆布殼繪製而成，用於藏戲中的魔怪角色和神舞角色。這種立體硬塑面具，明顯由跳神面具或懸掛供奉面具直接借鑑發展而來。哈江魔妃面具與寺廟供奉的薩迦巴嫫面具，在左頰的下眼皮上，都有一顆大黑痣。但各地民間藏戲在塑製時，作為「一種群眾性娛樂活動」，與宗教面具嚴格的程式和規定完全相反，沒有絕對製作方式和嚴格程式，在某種程度上它的自由性、放縱性佔很大成份，完全以表演者、製作者的主觀意識而變化。所以拉薩附近的扎囊縣朗杰雪和遠在邊境的洛扎縣藏戲隊製作出來的同一角色面具，其形態、樣式的差別很大。同樣墨竹工卡縣藏戲隊製作的黑羅刹面具，與自治區藏劇團製作的紅羅刹面具，也明顯成了兩種形態。而藏戲骷髏鬼和怖畏金剛神面具比較起這個神靈的跳神面具，其裝飾有增有刪，而且著色也比較隨便，賦予了更多的世俗性和娛樂性趣味。如：魔妃哈江面具、九頭羅刹女王面具、目迪杰布面具、怖畏金剛面具、地域閻王面具、松贊干布面具、骷髏鬼面具、馬頭天王面具等。

第四種是立體寫實的動物精神面具。有用泥布硬塑的，也有用布料或皮革、毛線軟塑的。多數為有頭和全身皮毛的假形面具，也有部份是假頭面具。這種藏戲中動物精靈面具，雖然也受了跳神中泥塑動物精怪面具和民間擬獸面具的影響，但它已經根據情感抒發的需要，作了較為自由的變化和發展。在造型和色彩意義上表現的較為質樸和寫實，許多飛禽走獸都要做出全身皮毛的效果，十分注意動物本身的自然真實的形態。這種明朗、粗拙、

樸拙、樸實、清新的風格，和宗教動物面具那種豐富怪誕的色彩及誇張變形的造型，形成鮮明的對照。藏戲中的動物往往是主要人物角色或是神佛菩薩的化身，演員帶套假形面具人格化或者是神的實際是人之理想化的表現，反應出馨香純樸之美。而宗教藝術中動物面具，以凶神惡煞的形象出現，用以鎮壓「八方鬼眾」，反應出猙獰怪異之美。如：蠍子精面具、母猴面具、龍女面具、毛牛面具、鸚鵡面具、野豬面具和虎、豹、熊、豺面具等。

藏戲面具與西藏各類儺面具相比較而言，在總體風格上保持並發揚了原始祭祀和民間藝術面具運用獸皮、牲畜皮、和粗毛線等材料本身所反映出來的古色古香和稚拙之美，還有那種運用布料、呢料、棉絮等較為近現代的材料所反映出來得即興表現的隨意性和製作上的自由性、放縱性，使藏戲面具永遠保持了民間創作的自然質樸、常演常新的狀態。也許這就是西藏古老的民族戲曲作為綜合性民間表演藝術的生命力所在。在藝術表現上又吸收了宗教面具造型的誇張變形、荒誕怪異、浪漫奇幻，裝飾的繁複瑰麗、濃墨重彩、鑲金嵌銀、精緻考究，蘊意寓意的隱密、深邃、詭譎等傳統手勢和特點，使各種類型的藏戲面具獲得了突破性的發展。它又在藝術特性上，為適應戲劇表演的需要，特別是為適應表現人性價值和世俗生活情趣的需要，在傳統的西藏儺面具用於藏戲的時候，作了獨到的創新和發展，使之產生質變，形成了它特定的藝術表現語言，形態樣式的多姿多彩而又風格韻致的獨立統一，以及異常鮮明、濃厚而又神奇殊妙的民族特色。

一是古老稚拙而瑰麗精緻。白山羊皮面具用色十分單純，勾貼線條也很簡潔，以大片山羊皮毛代表作人的蓬鬆飄灑的白髮，這些都典型地反應了藏劇面具的古老、稚拙、健樸之風。藍面具的藍底給人以色調莊重明朗、喜慶輕快之感；面具上部半圓圈邊裝飾以「甲色」金絲緞，吉祥圖案裡黑線和金線勾畫；再加臉頰上的裝飾物和額頭上日月同輝圖像，使整個面具一方面顯得古拙、凝重、典雅，而又格外神聖、瑰麗、精緻；另一方面也顯示了由藏族講究的「不寬咫尺中，三界壇城繪」（注九）的傳統美術的特殊藝術魅力。

二是既誇張變形，寫意傳神，又講究裝飾趣味和優美形式感。藏族畫師和工匠藝人，在造像時重內在特徵和神態感情，藏劇面具造型也是十分誇張的，象徵意味特別重，很不拘泥於外表的真實；在用色上講究絢麗、鮮豔、單純、濃重、色度明晰，對比尤其強烈。如國王的面具以紅為底，顯得高貴富麗；王后的小綠面具，語真實的女性臉面離得太遠了，完全是象徵性的；魔妖哈江的黑面具，在漆黑和黑花的底色上，加上紅嘴、白牙，或是青面獠牙、血盆大口，意在反應這個角色的狠毒、兇殘的本性。又如快嘴舞女亞瑪根迪的面具，簡直太奇妙了，虧得這些天才的藏族藝術家們創造出了這麼一種特別簡潔又特別誇張的變形而傳神的造型。就是以一張半邊白、半邊黑的怪臉，活畫出了那一顆藏奸耍陰謀、玩弄兩面派的小人之心。這些面具也反映出了藏族畫藝中「以重托輕」、「以濃重單純的底色襯托畫面主題」，以及「特別追求裝飾趣味和優美的形式感」那種傳統手法所創造的奇妙的美學效果。

三是虛實結合，形神俱現。首先藏劇中帶面具的表演和簡單化妝的人戲表演，可以自如地結合在一起。佈置的簡約面具和皮製的平板面具都是比較虛的，屬於寫意傳神的造型，跟神舞中宗教泥塑立體寫實的面具，也可以在同一個戲劇場境裡表演，藝術上還能十分協調。還有每一個面具本身，也都是有虛、有實，以形寫神，形神相映。如溫巴和各種角色面具，臉部的輪廓線和眼形、嘴形都雕得很真實，而整個臉型面色卻又是虛寫。臉是完全平板一塊，在生活中誰見過？臉色要麼就是全紅，卻又覺得合情合理，只要能表現出人物角色的性格、感情和城府就形，這樣反而覺得更有藝術味兒，更有生活情趣。還有，就是在很實的泥塑神像面具上，也有誇張變形之處，如憤怒相神從口終身出來的兩個獠牙，把狼的形象、獅虎的形象吸收進去了，使之內在神情秉性格外突出地顯了出來。

注一、 索朗堅贊著《西藏王統記》，王沂暖譯，轉引《藏族文學史》漢文平裝本 304 頁。

注二、 《藏族文學史》漢文平裝本 93 頁，中央民族學院編寫組編著，1985 年四川民族出版社出版。

注三、 四川省甘孜藏族自治州文化局刊物《康巴文苑》1990 年 2 期。

注四、 係「卓」舞中道白講解詞。

注五、 尼瑪澤仁論文《漫談藏戲面具藝術》。

注六、 《西藏藝術》，張保羅譯，載於《國外藏學研究譯文集》第一輯，西藏人民出版社 1985 年版。

注七、 上引尼瑪澤仁一文。

注八、 洛桑多吉《論藏戲臉譜—「巴」》。

注九、 藏籍《智者繪畫史》語。

亞太傳統藝術論壇學術研討會 學術研討會

Asia-Pacific Traditional Arts Forum/Conference

發言單 Note of Statement

傳統藏戲及其面具的歷史發展、藝術表演和風格特色

The Historical Aspects and Aesthetics of Tibetan Drama and Masks

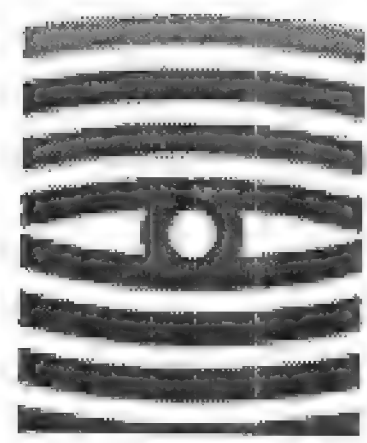
／劉志群(西藏) Dr. Liu, Zhi-qun (Tibet)

姓名 Name :

國籍 Nationality :

職稱 Professional Rank :

請在發言之後交給工作服務人員，謝謝！
Please hand it to staff after making statement. Thanks.



亞太傳統藝術論壇

Asia-Pacific Traditional Arts Forum

學術研討會 Conference

“亞洲的一體性”：
對亞洲國家之間“創造性的統一”幾點批判性的看法
“Asia is One”：
Critical Notes on Inter-Asian ‘Creative Unity’

瓦斯頓·巴路查（印度）

Dr. Rustom Bharucha (India)

行政院文化建設委員會 指導
Directed by the Council for Cultural Affairs,
The Executive Yuan, R.O.C.
國立傳統藝術中心籌備處 主辦
Hosted by the Preparatory Office of
National Center for the Traditional Arts
國立藝術學院 承辦

'Asia is One': Critical Notes on Inter-Asian 'Creative Unity'

Rustom Bharucha

We have gathered together here under the sign of 'Asia', or more specifically, the 'Asia-Pacific' region, to reflect on the 're-birth' of the 'traditional arts' in Asia. Any re-birth assumes some kind of death: In fundamentalist scenarios, one can be 'born again'; in more traditional narratives, one returns to this earth in order to gain one's freedom (*moksha*) one more time. But in the performing arts, is re-birth necessary? After all, death is the condition of art. Every performance dies in the course of its enactment; no gesture can ever be repeated the same way twice in theatre, as the French philosopher Antonin Artaud had pointed out many years ago. No note is ever quite the same, even though one may return to it any number of times in the course of a *raga*. This 'death' is part of creativity; without it our art would be lifeless.

Why then, it could be argued, do we need a re-birth of the traditional arts? There seems to be an anxiety written into the question. Are we assuming perhaps that the traditional arts need to be rejuvenated in order to resist the homogenizing pressures and mechanisms of globalization? Why, it could be argued, are we concerned specifically with the re-birth of *traditional* arts? What about contemporary cultural practices? Can we posit a re-birth of the contemporary? It seems to me that this question is more provocative than the mere endorsement of a tired Asian platitude—namely, that we seek the contemporary in the traditional and that, indeed, there can be no absolute divide between the traditional and the contemporary in our arts.

But—and here the anxiety deepens—what if the traditional is no longer recognized with sufficient respect or rigor in our steadily globalizing societies? What if it doesn't matter to new generations more drawn to MTV and satellite television? What if it cannot be said to exist in any concrete sense through the living legacies of traditional knowledge that have atrophied in recent times? Here I think we need to acknowledge the different states of the 'traditional arts' across the spectrum of different locations in Asia; the different understandings and uses of 'tradition'; and the differing modes of transmitting traditions in societies that are positioned in disparate ways in relation to the processes of modernization, secularization, and globalization. Between a country like India, for instance, where 'living traditions' of oral epics are still practised in almost every state, among other pre-modern

cultural practices, and the global, high-tech metropolis of city-states like Singapore and Hong Kong, there are vast differences in the very understanding, articulation, and naming of tradition.

Indeed, within the framework of the global economy, it is obvious that Asia is not one, encompassing as it does some of the richest and the poorest countries in the world. Likewise, as a cultural geography, Asia is less a continuum than a juxtaposition of intricately differentiated social, behavioural, and performative contexts. Even within the subcontinent of India, one would have to acknowledge conflicting time-frames that are embodied in a collision of cultures, ranging from the metropolitan to the indigenous. Around one-sixth of the total population of India is 'indigenous' (or 'tribal', as it continues to be marked in government sectors); less than one per cent of the billion population has access to the Net. So for which sectors of the population is 'traditional culture' a source of concern? In which sectors is it assumed to be a way of life and for which constituencies does it register primarily as an intellectual category? During which stages in the process of social development does the 're-birth' of 'tradition' get prioritized (or marginalized)? And for what reasons? Is the re-birth of traditional arts a specifically postmodern/postcolonial priority linked to genuine concerns about the dilution of 'Asian' identities? Or is it a more pragmatic means of feeding on the pre-modern cultural capital and intellectual property rights of the past for the commodification of 'Asia' in the global cultural market?

Instead of being unduly agonized about whether 'Asia is one', many critical commentators and social scientists in my country have boldly begun to question whether India is one. Increasingly, our 'unity', memorialized through nationalist mantras like 'unity in diversity', is beginning to be dismantled as a political construction, as it is subjected to secessionist threats, border disputes, regional chauvinisms, insurgencies, and different assertions of subaltern and caste identity that are not readily subsumed within the framework of the nation-state. In this turmoil, there has been a conceptual shift among large sections of cultural thinkers from nationalism to broader perspectives relating to civilization. There are traps here not least because notions of civilization are not free from their racial underpinnings, originary narratives, and stereotypes of cultural authenticity, by which some communities are regarded as authentically 'Indian', while others are marked as foreigners, if not as traitors and *mlecchas* (barbarians).

Let us also not forget that perhaps the greatest perpetuation of the Cold War in recent cultural theory has been theorized through Huntington's infamous 'clash of civilizations', where old bogies and hierarchies are merely reinstated within a post-socialist political scenario. It is my contention that

while we should not subscribe to this trap, we need not abandon the idea of civilization altogether, so long as we are ready to submit it to an ongoing critical scrutiny. With this qualification in mind, I would acknowledge that while the vast majority of people in India do not see themselves as 'Asian' in any significant cultural sense, this was not always the case. One of the earliest sustained articulations of 'pan-Asianism' was provided by Rabindranath Tagore in his close intercultural dialogue with the renowned Japanese curator and art historian Kakuzo Okakura. Indeed, it is a telling fact that Okakura's seminal pan-Asian text "The Ideals of the East" was written in Calcutta in 1903. And it is from this seminal text that one confronts the rapturous, if problematic, opening sentence, which provides the critical stimulus for the subject of my lecture:

Asia is one. The Himalayas divide, only to accentuate, two mighty civilisations, the Chinese with the communism of Confucius, and the India with its individualism of the Vedas. But not even the snowy barriers can interrupt for one moment that broad expanse of love for the Ultimate and Universal, which is the common thought-inheritance of every Asiatic race, enabling them to produce all the great religions of the world, and distinguishing them from those maritime peoples of the Mediterranean and the Baltic, who love to dwell on the Particular, and to search out the means, not the end, of life.

Here we run up against familiar tropes by which 'Asia' has been separated from the 'rest of the world'—more specifically, 'the West'. In Okakura's emphases on the 'Ultimate' and the 'Universal', the 'great religions' and the 'end' of life, we encounter more or less the same vocabulary in Tagore's affirmation of an essentially spiritual ideal that provides the foundations for 'the common thought-inheritance of every Asiatic race'. The spiritual is not religious—it is linked to an independent quest for the eternal sources of life, in which one can posit a 'creative unity' in the world. This 'unity' can be achieved, in Tagore's words, by 'realising our own selves' in the world through 'expansion of sympathy; not alienating ourselves from it and dominating it, but comprehending and uniting it with ourselves in perfect union.'

Sustaining the visions of Okakura and Tagore is a profound faith in an essentially imagined 'Asia', in which (as Tagore fantasized its utopian pre-history), 'the whole of eastern Asia from Burma to Japan was united with India in the closest tie of friendship'—a friendship marked by a 'living communication of hearts', devoid of 'self-interest', in which 'no difference of languages and custom hindered us in approaching each other heart to heart.' Although there is an obvious absence of historical verifiability in this idealized relationship, it serves as a strategic counter to the more recent

colonial presence of western powers in Asia, which has not been marked by love and friendship, but by competition, hatred, self-interest, and violence. In different ways, the envisioning of 'Asia' by Okakura and Tagore cannot be separated from its essentially dichotomous relationship with the imperial West. As Leo Ching has spelled out this problem in his reading of Okakura: 'The principle of [Asian] identity lies outside itself, in relation to (an) Other. If one can ascribe to Asia any vague sense of unity, it is that which is excluded and objectified by the West in the service of its historical progress. Asia is, and can be one, only under the imperial eye of the West.'

While the confidence underlying this critique of otherness is almost irrefutable within the dominant theoretical canons of our times, the actual readings of 'Asia' by Okakura and Tagore are far more complex and contradictory in so far as they essentialize 'Asia' even as they acknowledge—and embrace—its diversities, differences, and processual histories. Within 'Asia', there are several Asias. At times this leads to problematic hierarchies, with Japan assuming a transcendent role, as in Tagore's affirmation of its redemptive potentiality: 'in your voice Asia shall answer the questions that Europe has submitted to the conference of Man'—a role that Okakura does nothing to dispute in his scarcely disguised pride in Japan's 'unbroken sovereignty, the proud self-reliance of an unconquered race', which has endowed it with 'the real repository of the trust of Asiatic thought and culture.' While the national underpinnings of Okakura's 'Asia' have been pointed out by many commentators, it would be interesting to speculate on what he would have thought of Tagore's relentless denunciation of nationalism in Japan, which was condemned as the very annihilation of the spiritual ideals of Man and a betrayal of Japan's 'mission of the East'. Sadly—or perhaps, fortuitously—this dialogue never took place because Okakura died before his Bengali friend could deliver his controversial lectures in 1916.

This is not the place to elaborate on the violent reaction to Tagore's lectures on nationalism in Japan, and later in China in 1924, which catalyzed an upsurge of strong xenophobic and radical sentiments among large sections of intellectuals and activists. Suffice it to say that the poet's seeming critique of modernisation and industrialization linked to nationalism was dismissed for the most part as an anachronistic adherence to a decadent and conservative 'Asian' civilization—a repository of so-called 'traditional' values that had kept millions of ordinary people bound in chains through the 'mind forg'd manacles' of an essentially bogus spirituality, reinforced through feudal bonds and loyalties. Sadly, Tagore's discriminations between westernisation and modernisation were not clearly communicated to his Chinese and Japanese critics; nor was his tentative positing of non-western modernities sufficiently highlighted. Interestingly, these modernities have gained a new respectability

in contemporary cultural discourse, where it can no longer be assumed that modernism is an essentially 'western' monolithic discourse derived from the Enlightenment traditions of nineteenth-century Europe.

For Tagore, 'True modernism is freedom of mind, not slavery of taste...It is science, but not its wrong application to life.' Clearly, these subtleties were lost on a wide spectrum of his highly politicized audience, who were even more provoked by his tantalizing differentiation between the 'nation of the West' and the 'spirit of the West'. Not everything in the West, as the poet repeatedly qualified, needs to be rejected; indeed, there is, as Ashis Nandy would seem to echo Tagore's sentiments today, a 'disowned West', which senses 'the damage the West's cultural dominance is doing to the West itself.' Perhaps, one of Asia's roles is to facilitate the return of the 'spiritual' West to itself.

It is unlikely that this kind of reading could have made much sense within the political heat of the post-World War and the communist uprising, where people were seeking militant and realistic solutions to life's problems rather than a spiritual awakening. Therefore, it comes as no surprise that Tagore should have been subjected to ridicule and even abuse during his lectures. The reception in China was particularly fierce. Inflammatory pamphlets by radical student groups were distributed during his lectures, which were occasionally interrupted by fiery slogans such as, 'Go back slave from a lost country!' So much for the beneficent quality of hospitality associated with 'Asian civilization', among other virtues of respect and toleration, associated with inter-Asian understanding.

And yet, even as his vision of 'one Asia' was summarily rejected barring a few hagiographic endorsements, Tagore never gave up on the possibilities of intercultural friendship. In his closing remarks before leaving China, after cutting short his lectures, he spoke his mind haltingly, yet movingly:

I have done what was possible—I have made friends. Some of your patriots were afraid that, carrying from India spiritual contagion, I might weaken your vigorous faith in money and materialism. I assure those who thus feel nervous that I am entirely inoffensive... I can even assure them that I have not convinced a single sceptic that he has a soul, or that moral beauty has greater value than material power. I am certain that they will forgive me when they know the result.

Clearly, this is a language that resists the demagoguery of official inter-Asian rhetoric that is perhaps most emphatically enunciated today in the discourse surrounding Asian Values. No one can

deny that there are values in Asia, but to essentialize Asian Values within a ruthlessly selective reading of neo-Confucian pragmatism is perhaps best legitimized within the materialist priorities of the global market and the governmentality of authoritarian states. In contrast, Okakura and Tagore's values may be fuzzy and overly idealized, but they offer (with the appropriate critical intervention and scrutiny) an ethical base for a more evolved inter-Asian cultural dialogue.

Countering the grand scale of their own projections of 'Asia', we could seek a more reflexive and inflected knowledge of local histories that cut across the official boundaries and civilizational categories of entire regions and states. A new nomenclature for studying Asian cultures at ground levels is needed, at intercultural, intracultural, and transcultural levels. In this regard, we may need to prioritize a new sensitization not only to the translation of cultures but to the culture of translations in Asia—a sorely neglected area of research that was perhaps partially responsible for Tagore's miscommunications in the absence of adequate interpretation and bilingual dialogue. Today, despite the hype surrounding information technology, the crisis in translation could have deepened with the increasing monolingualism of English that has decisively mediated almost all inter-Asian communications on the arts.

Perhaps, we also need to accept that the preparation for any dialogue takes time. There can be no short-cuts in intercultural dialogue, quite unlike the recent attempts to 're-invent' traditions in new inter-Asian theatrical spectacles, which are invariably manufactured after month-long workshops in which diverse Asian performance traditions are reduced to mere techniques and forms, divested of their contextual specificities and individual complexities. This cosmetic 'Instant Asia' model of intercultural experimentation is yet another kind of McDonaldization, where the resources from the poorer Asian countries can provide convenient fodder for East Asian professional expertise, which can then be conveniently marketed and sold. Let us not assume that because Asian artists work in Asia, seemingly unmediated by 'the big bad forces in the West', that 'the Orient' is not likely to surface through new inequities and imbalances of power.

We need to question the framing of inter-Asian cultural production within the inequities of global capital in Asia itself. To what extent is the framing of these spectacles dependent on particular policies of funding, which have their own agendas and territorial biases? What are the new modes of democratic decision-making in inter-Asian work that can offer alternatives to the existing cultural hegemonies? How can traditional performers question the ways in which their skills and resources are

appropriated for cultural tourism and/or the international festival circuit? Do they have any other choice but to accept the authority of the contemporary director in lieu of the traditional guru's sanction?

Within the logic of the market as determined by the agencies of global capitalism, Asia cannot be one. This market can only feed on the competing vested interests of richer Asian countries at the expense of their poorer counterparts. Another logic, indeed, another philosophy of meeting is necessary for the creation of new inter-Asian work. It is in this context, I would suggest, that a critical retrieval of the ethical and civilizational values as posited by Tagore and Okakura is a good place to begin. Tagore and Okakura may not provide the answers, but through the vulnerabilities and limitations of their ideals, they compel us to imagine new structures by which meaningful cultural linkages can be made—and sustained—in Asia today. In an age of uneven globalization, where disparities have increased and nationalisms have intensified, Asia may not be 'one' in a political and economic sense, but perhaps if this 'oneness' could be re-imagined along the lines of Tagore's 'creative unity', we may begin to find more subtle and inflected ways of meeting through differences.



This paper is part of a larger work-in-progress and may not be quoted in any form without the permission of the author (bharucha@cal2.vsnl.net.in). All citations for the quotes will be available in the printed version of this essay.

亞太傳統藝術論壇學術研討會 學術研討會
Asia-Pacific Traditional Arts Forum/Conference

發言單 Note of Statement

亞洲的一體性”：對亞洲國家之間“創造性的統一”幾點批判性的看法
“Asia is One”：Critical Notes on Inter-Asian ‘Creative Unity’

／瓦斯頓·巴路查 (印度) Dr. Rustom Bharucha (India)

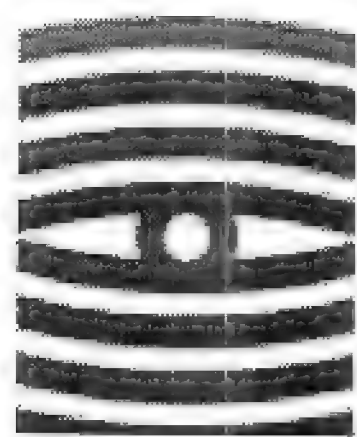
姓名 Name：

國籍 Nationality：

職稱 Professional Rank：

請在發言之後交給工作服務人員，謝謝！

Please hand it to the staff after making statement. Thanks.



亞太傳統藝術論壇

Asia-Pacific Traditional Arts Forum

學術研討會 Conference

現代化、世俗化與宗教復振——
台灣與馬來西亞比較之研究

Modernization, Secularization and Religious Revival—
A Comparison Between Taiwan and Malaysia

蔡源林（台灣）

Dr. Tsai, Yuan-lin(Taiwan)

行政院文化建設委員會 指導
Directed by the Council for Cultural Affairs,
The Executive Yuan, R.O.C.

國立傳統藝術中心籌備處 主辦
Hosted by the Preparatory Office of
National Center for the Traditional Arts

國立藝術學院 承辦
Handled by the National Institute of the Arts
2000/10/1 Taipei, Taiwan

現代化、世俗化與宗教復振 ——台灣與馬來西亞之比較研究*

蔡源林

東亞和東南亞地區在六、七十年代開始，先後加入了全球性的現代化過程，急速的經濟成長與社會變遷引發許多東西方學者熱烈的探討，故有所謂「亞洲四小龍」與「亞洲四小虎」的「經濟奇蹟」之說。但是，從某種程度上來說，這個現代化的過程意味著經濟、政治、社會結構等層面的西化。西方模式的工業化取代傳統生產模式；西方模式的議會民主和法治取代傳統的威權和封建體制；西方式的都市生活取代了傳統鄉村田園生活；甚至西方式的個人主義、功利主義、唯物主義和世俗主義的價值觀也取代了忠孝節義和和諧為貴的傳統價值。探討此一劇烈的現代化轉型之學術著作數量相當龐大，但大多集中在經濟、政治層面，社會層面者為數亦不少，但對這一經驗的文化與心靈層面，則少有系統性的探究。

與上述政經全球化過程相對的另一個全球化的過程，已被一些西方和第三世界學者所注目與研究了，即自從六十年代末期至七十年代開始的全球各地先後出現的宗教復振(Religious Revival)運動。這個現象在西方的發展，已被一群以研究新興宗教運動(NRMs)為主的社會學者做過系統闡述；而在第三世界地區中，則有拉丁美洲的解放神學運動，和亞非等伊斯蘭世界的復振運動，以及較不那麼具政治性的東亞佛教傳統地區的宗教復興。這些現象的內部異質性和複雜性使之無法像政經現代化一樣容易掌握中心點和幾個變項，而組合成結構完整的圖像。但其總體規模來看，也是和政經現代化一樣是遍及全球的運動。究竟這是一個巧合，或是對現代化的一種否定的辯證呢？這個全球化的宗教復振已經挑戰了古典社會學的世俗化(secularization)假設，即當代科技理性社會中，宗教傳統對人類思想與行為的規範將趨向於沒落，甚至消失。要對這個問題有所解答，當然必須在經驗的基礎上去看待不同地區的宗教復振的具體內容，及其對整體社會的影響，要去分析其形成的內部和外部因素，才能得出有效結論。

個別國家的宗教復振運動其實已出現不少文獻資料，但是若要以區域性或全球性的角度來探討這個課題，就必須跨越國家的疆域，採取比較的途徑，故本文分別從「四小龍」與「四小虎」各選擇一個國家：前者為台灣；後者為馬來西亞，來加以分析。兩國均不約而同地在七十年代後開始其現代化的過程，而與此同時也先後發生了宗教文化傳統回歸與

* 本文有關馬來西亞伊斯蘭的部份，為中央研究院蕭新煌教授所主持的東南亞區域研究計劃(PROSEA)兩年多的支助之部分研究成果；而台灣佛教部份，除了文獻資料外，尚有個人多年來和台灣各佛教團體的接觸及在佛光山所興辦之南華大學任教期間，與來自全國各地的佛教在家、出家信眾朝夕相處研討的經驗累積。內人陳美華博士所提供的比丘尼訪談資料，提供重要的一手資料，在此一併誌謝。

再認同的運動，馬來西亞以伊斯蘭傳統為主導，臺灣則此一運動的內涵較為分歧與異質，其中以佛教信仰之復興最引起世人注目，深具強烈入世性格的佛教人間化運動迄今繼續震撼臺灣社會的每一角落。本文透過比較視野，指出東亞和東南亞社會在急遽的現代化後所共同面臨的問題，即權威合法性與價值認同的危機，宗教復興運動則是起自民間社會，為克服此一危機所動員的重建心靈價值的運動。結果，東亞和東南亞發展不再完全走西化的道路；而是開展出具有本身文化主體性的現代化之路。但在探討臺灣和馬來西亞的情形之前，得先對環繞在七十至八十年代的西方新興宗教運動研究做一理論性的回顧。

一、理論爭議：

在宗教社會學的文獻中世俗化一詞有多重含義，在此可將之歸納為三個層次：制度、社會結構和個人。

首先，就制度層面來談，世俗化指宗教建制在現代社會的影響力之式微，也就是先前傳統社會的宗教組織及其特定之教義和儀式象徵系統，不只在現代社會不再有像過去那樣被尊崇的地位，不再為人所信服，且許多新興的世俗制度終將取代原有宗教制度的功能，例如：在西方社會，自從宗教改革之後，政教分離成為基本原則(Sommerville 1992, pp. 3-11)，世俗政治制度脫離宗教勢力而行使其統治權，而市民社會的其他部門也同樣一一獨立出來，最後宗教制度本身的功能萎縮，甚至自己也轉變型態，順應世俗社會的需要，成為準世俗性的制度。

其次，世俗化乃指社會生活不受宗教的影響而獨立出來，宗教活動本身逐漸成為私人領域的活動，宗教信仰成為私人事務，無涉於公共事務，現代人的生活中受宗教影響的層面越來越小，其他世俗社會組織和民間團體的活動蓬勃發展，導致愈來愈少人有興趣參加宗教活動。例如：許多西方宗教社會學的研究從人們上教堂作禮拜和參與教會活動的人數增減，來驗證此一命題，不過其結論並不一致(Shiner 1966; Kelly 1978; Hamilton 1995, pp. 166-167, 169)。

最後，從個人層面來看，現代人心靈更加認同世俗的價值，關心現實功利的問題，不再對永生或出世間的事物感到深信不疑，或甚至不再發生興趣。當然，現代人世俗價值觀，被認為和現代世俗人本主義和科學理性世界觀的時代精神有關。許多學者指出，當人類的知識和行為越受到科技及其背後的一套理性和經驗主義的思維模式所影響時，人們越不再相信自然和社會人文現象乃受神聖超越的存有及律則所支配，一切都是人為的，世界的神秘面紗被科學所揭穿，而傳統倫理價值的神聖性也被現代功利主義和實用主義的價值觀所取代，總體而言，現代人的心靈已從神聖的世界觀轉為世俗的世界觀了(Hamilton, *ibid.*)。

上述的世俗化理論，可說是建立在一個認識論的二分法架構上，即：理性/非理性，和

科學/信仰。在現代社會科學的論述中，這個二分法非常重要，甚至於現代一詞本身已內含了此種認識論上的二元對立。但是，在西方社會自從六十年代末期直到七十年代初期，出現了非常多樣紛雜的新興宗教團體、教派和運動，以及緊接著七十年代末期到八十年代，遍及全球的傳統宗教之基本教義派運動，這些現象充分挑戰了世俗化理論。一群以研究這些新興宗教運動為主的社會學家，提出不少有趣的理論解釋這些現象，大致可歸納為三點：

(1) 把新興宗教運動視為現代文化的反文化(counter-culture)運動，即對現代工業社會的價值和規範之反動。例如：美國社會學者貝拉(Robert N. Bellah)以為西方的 NRMs 是六十年代的嬉皮運動和其他反叛運動的繼承者，他們反叛現代大眾消費社會的唯物和功利行為，及科技宰制人性的文化(Bellah, 1976)。反文化運動代表了在一個非人性、由官僚體制所主導的社會，提供個人重獲價值認同和社會角色的重組之機會。許多學者就觀察到，在那些以靈性開發或密契修行的團體中，特別強調找回一個統合的真實自我之目標(Anthony et. al., 1978; Beckford, 1984; Hamilton, 1995, p. 207)。

(2) 新興宗教運動乃是反現代性的傳統文化捍衛(cultural defense)活動，也就是對現代文化中強調多元主義、價值相對主義所形成的道德虛無主義的一種保守式回應。為了解救社會道德淪喪，故要提倡傳統文化、推動心靈改革(Anthony and Robbins, 1982; Hamilton, 1995, pp. 206-207)。美國的基督教右翼運動便是此種文化捍衛理論的最著名例子(Bruce 1992, pp 15-20)。對生活在傳統城鎮的美國白人中產階級，面對戰後現代化、都市化的發展，以及大量移民潮，都興起一種緬懷早期新教傳統的和諧安定生活之想法，而對自由民主社會講求多元主義和實用主義的作法感到憂心，並將政治貪污、社會失序、犯罪率的提昇，指責為是自由民主體制所造成的病態，故便提出一種恢復傳統生活方式和新教社會的道德共識之保守主義主張。

(3) 將新興宗教運動單純地視為是在現代都市的工商業社會中，重建家庭和社區倫理的主張。孤獨和四處漂泊無家可歸的感覺，乃現代文明人共同的經驗，故參與宗教團體可以獲得一種小團體和小社區的認同感(Anthony and Robbins, 1974; Hamilton, 1995, p. 207)。人際關係的疏離提供許多教派團體吸收會員、爭取向心的機會，特別是那些都市的邊緣人和面臨家庭解組的中產階級年青一代，父母忙於工作，無能關懷其子女，故參加這些充滿人情味的宗教組織，可以有代理家庭功能的效果，滿足同儕團體兄弟般的情誼。

二、制度性面向：民族國家的建構？

在第二次世界大戰之後，大不部份第三世界國家遵循相似的去殖民化和民族解放的過程，民族主義是國際規範，以及每一個新興獨立國家的主要意識型態。民族國家的主要任務是建立一個自給自足的經濟系統，維繫政治自主，和建構一個民族文化。反諷地，達成

這些目標有賴一種新興民族國家和西方世界依賴和擬殖民的關係重建於後殖民時代：外國資本為經濟發展所必須，西方科技輸入、西方教育引進；追求政治自主性，軍事援助被提供、外交關係被建構。這些計劃促進西化過程，加深了西方世界和第三世界的新殖民關係，這也就是為什麼某些後殖民理論家視民族主義為殖民主義的延續而已，這是第三世界許多民族國家的困境。但這樣的受挫民族主義可以獲得心理上的補償，基於文化建構重獲民族自我肯定，宗教復興乃是這種形式的自我肯定之特殊形式。

台灣和馬來西亞在第二次世界大戰後，都遵循相似之民族國家建立過程，但兩國各有其特殊的社會和歷史背景，及不同的發展策略。他們共通模式是透過強力國家機制干預的發展模式，此一國家中心的發展策略，使亞洲的現代化迥異於西方的現代化經驗。

台灣現代化的早期階段由國民黨政府所主導，而經濟發展是現代化的主要優先目標。達成快速經濟成長和社會轉型的所謂「台灣奇蹟」，乃由高度計劃的國家干預完成(Gold 1986, p.vii; Simon & Kau 1992, p. xvii; Rubinstein 1994, pp. 3-14)。為了在東亞地區建立一反共集團，美國提供大量經濟和軍事援助於台灣發展初期的五十和六十年代，因此國民黨政府的經濟改革乃讓台灣調整適應於國際市場的需要。這個策略使台灣在六十年代就發展出以製造工業產品為主的出口導向經濟，並使台灣西化的腳步加快。

台灣的經濟現代化卻是以犧牲政治現代化換來的。國民黨政府直到八十年代中期，都還不允許政治反對勢力的形成，不只中央層級的民主選舉並不存在，出版、媒體、文學和藝術表演活動都在權威當局的強力壓制，這個時期的自由派異議知識份子常被迫保持沉默或流亡海外，直到美麗島事件之後的七十年代為止，台灣社會大眾瀰漫著非政治氣氛，賺錢和追求富裕生活更實在一點，最好少碰政治議題。

當台灣的經濟發展遵循西方資本主義模式時，在教育文化發展上乃混合傳統主義和西方現代主義科技教育，由於和工業化所需人力資源培養有最直接關係，故特別重視科學教育，但又為了發揚民族精神、效忠國家、並維持社會安定，強調愛國主義和儒家傳統倫理是教育的另一環。國民黨政府所建構的國家官方意識型態，乃是世俗民族主義和儒家傳統的結合，因此直到七十年代為主的台灣社會，呈現了經濟上的資本主義、政治上的威權主義和文化上的保守主義現象。知識份子的沉默和中產階級的非政治態度，乃和國民黨官僚體制在文化和意識型態領域的嚴格控制有關，這個政治和意識型態的背景對理解台灣的宗教復興之特質甚為重要。

明顯地，國民黨的民族主義教育之文化構築，乃是典型的大中國主義政策。一九四五年，國民黨政權取代日本殖民政府統治台灣之後，欲加強消除台灣人民受日本文化的影響，強調中華文化優越性，語言政策上推行國語之語言單一化政策，在公共領域上消除方言，並以復興傳統文化為教育綱領。

大中國主義的文化政策也反應在國民黨時代的宗教政策上，中國三教傳統被積極支持，除了儒家是官定意識型態外，道教和佛教同受政府獎勵，但其它宗教也受到容忍，以便建立宗教自由的形象，故所有宗教在不違反國家法律下，均可公開傳教。由於官定的儒家世俗人本主義意識型態不能滿足一般民眾的精神和靈性需求，因此這方面的滿足，民眾乃在傳統的佛教中尋求，不過由於國民黨政府嚴格的社會控制，佛教組織並不興盛，民間的佛教信仰乃是一種擴散型(diffused)宗教型態。

反觀馬來西亞，則宗教在獨立後民族主義建構的過程中，扮演重要角色。在馬來西亞獨立建國初期(1957-1970)，面臨民族統一和族群和諧的難題，因此統一之民族文化建構也不能以犧牲其他少數族群文化為代價。馬來語是主要官方語言，英語是另一官方語言；伊斯蘭教是官方宗教，也是馬來人唯一宗教信仰，但華人的普通話和方言和印度人的坦米爾語未被消除，華人可自辦華文學校，故可算是雙語教育體系；而華人的佛教和民間信仰與印度人的印度教信仰也不因伊斯蘭國教政策而被壓制，其寺廟朝拜活動一樣盛行。但由於馬來西亞的政治體制由馬來人主導，故伊斯蘭教的官方地位明訂於憲法，而且是馬來人族群認同的三大支柱之一，故馬來西亞以巫統(UMNO)為主要執政黨的政府，便推動了許多伊斯蘭化的國家政策。

不像台灣，經濟發展不是馬來西亞獨立初期的主要發展目標。在一九六九年發生馬華族群衝突之後，經濟發展才成為消除馬來人和華人族群矛盾的主要手段，新經濟政策(NEP)的主要目標便是在進行所得重分配，培養馬來人資本家，消除華人經濟主控的情形，這又是一個以強力國家干預來發展經濟的例子(Rahman 1999, p.401)。二十年新經濟政策的推展，確實培養了一批以官僚資本為主的馬來資本家和新興中產階級，且為了提昇馬來人的競爭力，大學的配額制度保障馬來人受高等教育的比例之提昇。但是，這些接受高等教育的馬來知識青年竟成為後來伊斯蘭復興運動的主力。

這個制度性的差異部份解釋了台灣和馬來西亞宗教復興運動的議題、組織和意識型態上的差異。簡單地說，因為伊斯蘭教在馬來西亞所享有的官方地位，故七十年代開始的復興(dakwah)運動立刻形成一股社會和政治力量；反觀八十年代開始的佛教復興運動，在國民黨主控公共領域下，並未有政治化的表現，只是形成一個自主性的民間力量，從事許多社會慈善和文教活動。

三、社會面向：中產階級現象？

某些新興宗教運動的個案研究顯示，這些運動團體的參與成員來自中上階級家庭的年青世代，因此，一個宗教復興運動的社會階級理論便在 NRM 的文獻中形成了(Hamilton 1995, pp.209-210)。台灣和馬來西亞也有這種中產階級現象嗎？但想要回答這個問題之前，必須先

考慮階級理論在亞洲脈絡的適用性。如何界定中產階級的社會和文化特質，一直是社會學家間的爭議，而臺灣社會學界也有一些學者努力要建構此一理論，其在台灣本土之運用，由蕭新煌教授主持的東亞中產階級之研究便是著例，這個研究提供思考台灣宗教復興運動的社會特質之材料。

蕭教授將中產階級區分為三個次類別：老式中產階級(小規模店主和自營商)、新興中產階級(受薪專業計技術雇員和管理階層)、和邊際中產階級(白領非手工受雇者)，而這些中產階級人口的大量增加當然和經濟成長有直接關係。雖然，蕭教授的研究並未探究這些中產階級的宗教認同與態度，但對其社會和政治態度的分析也有許多有趣的結論。

研究發現台灣中產階級有一種支持現行體制的政治態度(蕭 1999, pp.31-34, 47)。大部份的中產階級政治參與程度甚低，也很少積極從事社會運動

(前階書, pp.42, 47)；對維持現有成就充滿焦慮，企求安定意識明顯(前階書, pp. 31-32)。明顯地，台灣的中產階級受惠於快速經濟成長，享受了上一代所沒有的物質富裕生活，故有某種維持現狀、懼怕失去的焦慮心態，且導致政治上的反動和社會文化上的保守，而這種對現狀之焦慮感、又不願參與社會和政治改革的態度，使得投入宗教活動成為消除焦慮的另一最佳途徑。特別是佛教這種追求心靈解脫、不受入世俗牽絆的教義，最符合此種中產階級的需求。

另一位馬來西亞學者 Embong Abdul Rahman 以相似的角度來研究馬來西亞中產階級，並以之和蕭教授的研究比較，結果發覺兩國中產階級有一些差異。撇開同樣的物質享樂的價值觀和追求安定的心態外，馬來西亞中產階級頗關心宗教價值的維繫。例如：一項最近對馬來中產階級父母的研究顯示，他們對子女的教育項目將數學和宗教道德教育放在主要優先地位(Rahman 1999, pp.410-412)，在馬來西亞傳統宗教價值的維繫並不因現代化而改變，然而這在臺灣直到最近都未成為公共議題，反觀馬來西亞的伊斯蘭化政策，多少提昇一般民眾對宗教教育之關心，但尚缺乏進一步的經驗證據去比較兩國的中產階級之宗教態度和宗教參與的狀況。

四、個人層面：Identity Crisis?

許多宗教社會學家批評制度性和結構性的取向來研究宗教現象很有問題，他們認為要理解宗教復興運動的根源與發展，最好還是直接去找其領導者和成員取得原始材料，問個清楚。當然就方法論的角度而言，個體層次和總體層次的研究取向是互補的，而非互斥的。以個人任教於佛教團體所興辦的大學多年，接觸到來自全台灣，甚至全球各地的佛教出家 and 在家信徒，發覺每一個人接受佛教信仰的因緣都是千差萬別，很難完全肯定或否定前述西方 NRMs 的理論，而結構性的論述也很難套在個人的思想和行為上。表面上，從這些和

諧而滿足地生活在道場的出家人身上，你很難看到有什麼焦慮心態，或是反文化的態度；但反過來說，確實有一些信徒當初選擇皈依，有一些身心疾病和家庭事業上的挫折，最後在佛教團體中找到安身立命之處，而許多出家人也確實對台灣社會現代化之後的一些道德淪喪問題感到憂心，故對他們而言，道場之內和之外的世界是迥然不同的，這個現象和基督教右派的文化捍衛理論頗有相似處。至於馬來人的宗教復興經驗，又有政治因素的介入，更難以把個別信仰者孤立開來看，但對傳統價值崩潰的危機感在新一代馬來穆斯林知識份子之間是頗明顯的。

現代化確實對東亞和東南亞社會的傳統價值體系產生極大挑戰。傳統上，家庭和社區價值在馬來西亞和台灣社會都很重要，台灣的農業社會時代，大家庭的結構使照顧老人和小孩的責任由家庭負擔，個人角色認同由家庭扮演決定性角色，但工業化和都市化以後，核心家庭取代了大家庭，直到八十年代之後，台灣大部份中產階級家庭之父母及其成年子女大多不同住，甚至每一家庭的子女數更加減少，而由於年輕一代中雙薪家庭相當普遍，故親子關係也比從前更疏離，當然孩子的角色認同有其他許多效法對象。馬來西亞比台灣稍後，也發生同要的社會趨勢。家庭價值的沒落意味著個人主義的興起；社區連結的崩解使人與人之間的非人性和契約關係盛行；傳統倫理由功利倫理所取代；理性計算取代人際情感。事實上，現代性包含許多不穩定和矛盾的元素，宗教因此填補這種現代文化之人性、道德和靈性的真空狀態。

佛教和伊斯蘭教經常被認為是兩個非常不同的宗教，然而它們卻在其各自的社會實行相似的功能，並發展出相似的面對現代性危機的策略。現代佛教和伊斯蘭教的改革者均瞭解到現代文明人傾向世俗價值的心理，故在不違背其原有傳統的情形下建構了一個入世取向的教義和修行。一方面，台灣佛教發展許多在家眾組織，力圖恢復傳統社會的倫理價值，並強調以禪坐和念佛來消除身心煩惱業障，簡單易行，故頗能打入都市中產階級的圈子；另一方面，伊斯蘭教本來就無修道院和出家制度，故更容易在現代社會採取入世的作為，在馬來西亞除了官方的伊斯蘭化政策外，還有許多民間組織(NGOs)動員民眾關心社會議題，推行伊斯蘭社會改革，這個模式似乎提供傳統以經師教長為中心的宗教建制的另一替代方案。

伊斯蘭教和佛教在其各自社會吸引了許多年青世代的積極投入。九十年代的台灣社會出現了大量的佛教慈善和文教機構，其成長之迅速已引起社會各界的重視，許多大學生在畢業之後出家成為比丘和比丘尼，造成社會新聞焦點，他們採取對佛法之完全奉獻；另有一些人在校園組織佛學社團，鑽研佛理。他們都主張以社會服務來實踐菩薩道理想。許多佛教徒不滿意自己原先奢侈浪費的生活，及缺乏終極關懷的人生，投身佛教慈善事業以獲得救贖。馬來西亞的 *Dakwah* 運動原本就是起源於學生運動，最後組織成「馬來西亞穆斯林青年運動」(ABIM)。他們同樣對社會的物質主義和消費主義不滿，並強調伊斯蘭對「社

會正義」(keadilan)的堅持，以掃除經濟不公和政治腐敗。ABIM的領導者直接挑戰政治統治階級，認為他們毫無遵循伊斯蘭原理治國的誠意(Funston 1985, pp. 172-173)。在七十年代結束之後，他們的主張逐漸被執政黨和反對黨所吸納，於是在馬來西亞的政治主流論述中增加了一個伊斯蘭普遍主義的選項，而所謂「新馬來人」認同便是傳統馬來社群主義和伊斯蘭普遍主義的匯合。

邁入二十一世紀，馬來西亞的伊斯蘭復振和台灣的佛教復振仍在持續發展，而兩國的現代化也同樣加速融入全球性體系，這兩大趨勢究竟在未來會產生何種關係，是衝突或互補，仍在未定之數。

五、結 論

雖然西方的現代性危機理論可以部分解釋東亞和東南亞社會的宗教復振現象，但這些亞洲地區的國家中心之發展模式和西方的經驗大不相同，故宗教運動具有民族主義的色彩，和西方 NRMs 的反文化運動不太一樣，而傾向於一種文化再肯定和文化捍衛主張，較類似美國的基督教右派運動。整體而言，東亞和東南亞國家的現代化進程都不等於西化，而具有其文化主體性。

在新世紀的開始，馬來西亞和台灣都面對了許多難題有待解決，馬來西亞有「新馬來人」的困境；台灣有「新台灣人」問題，兩者均涉及認同的危機，就前者而言，伊斯蘭已成為文化政治鬥爭的戰場了，既是解決衝突之道，也是引爆衝突的來源；後者而言，由於新舊兩種台灣人的文化認同有矛盾存在，在二千年總統大選之後，衝突更加公開化，如何協調兩者之衝突為未來台灣社會整合的要務，宗教或可扮演要角。新舊台灣人都有共同的佛教文化要素，歷經九二一地震後，佛教團體不分地域族群投入賑災行列，贏得全國，甚至國際注目，佛教團體已成為和諧與慈悲的象徵了。或者宗教的普世主義將為兩國目前所面臨的族群矛盾和政治危機問題尋求解決之道，政治民主化的過程更有助於使宗教復振所釋放出來的救贖能量不受政治威權體制的箝制，使台灣和馬來西亞兩國都能邁向理性、公正、道德的社會，超越現代性的困局。

參考書目：

- Aberbach, Joel D., David Dollar & Kenneth L. Sokoloff, eds.
1994. *The Role of the State in Taiwan's Development*. London & Armonk: M. E. Sharpe, Inc.
- Ahmed, Akbar S. & Hastings Donnan, eds.
1994. *Islam, Globalization and Postmodernity*. London: Routledge.
- Barker, Eileen, James A. Beckford, & Karel Dobbelaere, eds.
1993. *Secularization, Rationalism, and Sectarianism*. Oxford: Clarendon Press.

- Beckford, James A.
 1989. *Religion and Advanced Industrial Society*. London:Unwin Hyman.
- Bellah, Robert N.
 1976. *Beyond Belief: Essays on Religion in a Post-Traditional World*. New York: Harper & Row Publishers.
- Berger, Peter L.
 1967. *The Sacred Canopy: Elements of a Sociological Theory of Religion*. New York: Doubleday.
- Bruce, Steve, ed.
 1992. *The Rise and Fall of the New Christian Right: Conservative Protestant Politics in America 1978-1988*. Oxford: Clarendon Press.
 1995. *The Sociology of Religion*, 2 vols. Aldershot, UK.: An Elgar Reference Collection.
- Firdaus Haji Abdullah.
 1985. *Radical Malay Politics: Its Origins and Early Development*. Kuala Lumpur: Pelanduk Publications.
- Funston, J.
 1985. "The Politics of Islamic Reassertion: Malaysia," in Ibrahim, et. al. 1985, pp. 171-179.
- Gold, Thomas B.
 1986. *State and Society in the Taiwan Miracle*. London & Armonk: M.E. Sharpe, Inc.
- Hamilton, Malcolm B.
 1995. *The Sociology of Religion: Theoretical and Comparative Perspectives*. London: Routledge.
- Harrell, Stevan & Huang Chun-chieh, eds.
 1994. *Cultural Change in Postwar Taiwan*. Boulder, San Francisco, and Oxford: Westview Press.
- Heelas, Paul, ed.
 1998. *Religion, Modernity and Postmodernity*. Oxford, UK.: Blackwell Publishers Inc.
- Hefner, Robert W. and Patricia Horvath, eds.
 1997. *Islam in an era of Nation-States: Politics and Religious Renewal in Muslim Southeast Asia*. Honolulu: University Of Hawai'i Press.
- Hsiao, Hsin-Huang Michael, ed.
 1999. *East Asian Middle Classes in Comparative Perspective*. Taipei: Institute of Ethnology, Academia Sincia
- Ibrahim, Ahmad, et. al., eds.
 1985. *Readings on Islam in Southeast Asia*. Singapore: Institute of Southeast Asian Studies.
- Mehden, Fred R. von der.

1986. *Religion & Modernization in Southeast Asia*. Syracuse, NY.: Syracuse University Press.
- Muzaffar, Chandra
1987. *Islamic Resurgence in Malaysia*. Petaling Jaya: Penerbit Fajar Bakti.
- Nagata, Judith.
1984. *The Reflowering of Malaysian Islam*. Vancouver: University of British Columbia Press.
- Rahman, Embong Abdul.
1999. "Malaysian Middle Classes: Some Preliminary Observations," in Hsiao, 1999, pp. 389-416.
- Republic of China 1998 Yearbook*.
1998. Taipei: The Government Information Office, ROC.
- Robbins, Thomas.
1988. *Cults, Converts, and Charisma: the Sociology of New Religious Movements*. London: SAGE Publications.
- Rubinstein, Murray A, ed.
1994. *The Other Taiwan, 1945 to the Present*. Armonk, New York; London, England: M. E. Sharpe.
1999. *Taiwan: a New History*. London & Armonk: M.E. Sharpe, Inc.
- Said, Edward W.
1994. *Culture and Imperialism*. New York: Vintage Books.
- Sommerville, C. John.
1992. *The Secularization of Early Modern England: from Religious Culture to Religious Faith*. New York: Oxford University Press.
- Turner, Bryan S.
1991. *Religion and Social Theory*. London: Sage.
1994. *Orientalism, Postmodernism, & Globalism*. London: Routledge.
- Ungku Maimunah Mohd. Tahir.
1989. "The Notion of 'Dakwah' and Its Perceptions in Malaysia's Islamic Literature of the 1970s and '80s." *Journal of Southeast Asia Studies*. Volume 20. No. 2. 1989. Pp. 288-297.
- Vogel, Ezra F.
1991. *The Four Little Dragons: the Spread of Industrialization in East Asia*. Cambridge, Ma.: Harvard University Press.
- Wachman, Alan M.
1994. *Taiwan: National Identity and Democratization*. London & Armonk: M.E. Sharpe, Inc.
- Weber, Max.
1964. *The Sociology of Religion*, trans. by Ephraim Fischoff, Boston: Beacon Press.
1978. *Economy and Society*, Los Angeles: University of California Press.
- Weller, Robert P.

1999. "Identity and Social Change in Taiwanese Religion," in Rubinstein 1999, pp. 347-364.
- Wilson, B.
1990. *The Social Sources of Sectarianism*. Oxford: Clarendon Press.
- -- & Jamie Cresswell, eds
- . 1999. *New Religious Movements: Challenge and Response*. London: Routledge.
- Winckler, Edwin A.
1994. "Cultural Policy on Postwar Taiwan," in Harrell & Huang 1994, pp. 22-46.

亞太傳統藝術論壇學術研討會 學術研討會

Asia-Pacific Traditional Arts Forum/Conference

發言單 Note of Statement

現代化、世俗化與宗教復振—台灣與馬來西亞比較之研究

Modernization, Secularization and Religious Revival—A Comparison Between Taiwan and Malaysia

／蔡源林(台灣) Dr. Tsai, Yuan-lin(Taiwan)

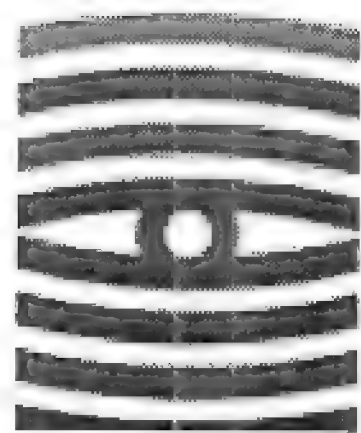
姓名 Name：

國籍 Nationality：

職稱 Professional Rank：

請在發言之後交給工作服務人員，謝謝！

Please hand it to staff after making statement. Thanks.



亞太傳統藝術論壇

Asia-Pacific Traditional Arts Forum

學術研討會 Conference

危機與轉機：
試論南管音樂在當代社會的意義與再生
Crisis and Turning Point : Some Thought on the
Meaning and the Rebirth of Nan-quan

王櫻芬 (台灣)

Dr. Wang, Yin-fen(Taiwan)

行政院文化建設委員會 指導
Directed by the Council for Cultural Affairs,
The Executive Yuan, R.O.C.
國立傳統藝術中心籌備處 主辦
Hosted by the Preparatory Office of
National Center for the Traditional Arts
國立藝術學院 承辦
Handled by the National Institute of the Arts
2000/10/1 Taipei, Taiwan

危機與轉機： 試論南管音樂在當代社會的意義與再生

王櫻芬

南管是源於泉州地區古老樂種，隨著閩南移民的播遷，流行於台灣、香港、東南亞的閩南僑社，形成一南管文化圈。現存最早的南管曲簿出版於一六一〇年左右（見龍彼得的《明刊閩南戲曲絃管選本三種》1992），其中至少有將近百首的明代曲目仍然存在於現今的南管曲簿，而且有不少是目前仍在演奏演唱的曲子。由此可知，南管最起碼已延續了四百年的歷史。

這樣一個古老的樂種，雖然極有韌性地存活了最少四個世紀，但是自從二十世紀中葉以來，由於社會環境的快速變遷，在西化、現代化、都市化、科技化、全球化的衝擊之下，這個極富韌性的樂種目前也如同其他的傳統藝術一般，正面臨著嚴重的生存危機。

縱使各地南管的生態環境各有不同，但是大致說來，資深樂人的相繼凋零、唱奏曲目的大幅萎縮、樂理知識及唱奏技巧的快速流失、後繼傳人的青黃不接，則是各地的南管及其他傳統藝術所共同面臨的難題。面對這些難題，各地的政府及南管團體自一九七〇年代末期開始便相繼採取各種辦法來設法提振當地的南管。但是二十多年來這些提振南管的做法似乎並未能解決上述的問題，反而甚至還造成了一些副作用。例如政府的補助和獎勵使得南管由弦友的業餘休閒轉而成為樂人之間爭名奪利的工具（參見 Wang Ying-fen 1996）；由於推廣性的音樂廳或劇場演出場合的大量增加，南管從原本弦友間用來自娛及修身養性的嗜好或祭祀廟會時娛人娛神的演出活動，轉而成為觀賞性的舞台表演藝術，進而導致演出形式的改變，例如樂器編制的增減、戲劇舞蹈身段的添加或甚至反客為主等等。諸如此類的副作用，使得南管在「量變」之外還面臨了「質變」的危機。

二十多年來提振南管的做法究竟為什麼成效不彰？面對當前的危機，南管究竟要如何才能繼續在當代社會生存下去，甚至重現活力？這裡面牽涉到的問題千頭萬緒，包括文化政策、政經環境、人事糾葛、音樂教育制度、西洋音樂觀念所造成的偏見等等各個層面，在此無法一一詳論。

不過，依本人淺見，過去提振南管的做法之所以成效不彰的重要癥結之一，是在於這些做法往往並未能從南管本身原有的特質出發去尋求解決問題的方法。

譬如，前面提到政府的補助獎勵反而導致南管生態的破壞，形成南管樂人或團體間的爭名奪利，部份原因便是由於主事者對於南管原有生態沒有足夠的了解，抑或雖有了解但並未仔細思考如何從南管原有生態出發來提供幫助，以致養成樂人們的倚賴心理和惡性競爭。

又譬如，前面提到推廣性的舞台表演形式或許能以精緻或多變的演出迎合現代觀眾的口味，增加南管的欣賞人口，但是倘若這些觀眾一但真正去學習南管，卻又往往因為南管的真實面貌與原先舞台上所看到的南管相去甚遠而放棄學習，因此這種削足適履、迎合觀眾的做法，也並不能真正解決南管的薪傳問題。

如果改變南管去迎合當代的環境需求只能治標而不能治本，是否有更根本的解決方法？對此我有一初步的設想：如果我們能夠就南管本身的特質出發，找到這些特質如何能與當代社會接軌，使得南管能以它原來的面貌與當代社會大眾的生活產生聯繫，讓當代的社會大眾能夠接受和體認南管原有特質的好處，也進一步讓政府和南管樂人了解薪傳南管對於當代社會的價值，那麼我們或許能夠拉近南管與當代社會的距離，進而幫助它找到一線生機？

基於這樣的設想，我想根據個人接觸南管十幾年來的粗淺體會以及南管樂人過去以來與我分享的心得經驗，試著就南管如何能對當代社會產生正面影響的這個角度來談談南管音樂在當代社會的價值。採取這個角度的原因，是由於我認為與其高喊「南管歷史悠久」、「我們必須保護傳統文化」這類的口號來說服社會大眾，還不如以「南管如何對你的生活、生命有所幫助」來得有效。

近幾年來人們已經開始覺醒到物質文明過度膨脹對於自然生態及精神文明的嚴重危害，因此自然生態保育、人文生態保育、心靈改革、反璞歸真的觀念越來受重視，隨之而來的是，氣功、太極拳、瑜珈、靈修、生機飲食等各種養生方法也日益普及，並開始有學界加以研究。更值得注意的是，音樂對於身心靈的作用也在國際間成為愈來愈熱門的研究趨勢，坊間音樂治療的有聲資料更是與日俱增。

但是，可惜的是，目前台灣對於音樂與身心靈關係的研究，雖然已有陳玉秀長年以來由雅樂舞所發展出來的中心軸理論持續在實驗中（陳玉秀 1997），而梁銘越最近也從神經心理學中電流與磁場的運行來探討古琴彈奏的生理機制及其養生作用（梁銘越 2000），不過其他的研究仍舊尚未起步，而有關南管對於身心靈的幫助雖然有許多南管樂人有親身的體驗，也還未曾以科學或醫學的實驗來加以驗證。這將會是我們所需要加速進行的一件工作。不過即使如此，我們仍舊可以就南管樂人的親身體驗以及南管本身的特質出發，舉出南管對於當代社會可以發揮的正面作用。

以下我就試著從南管的「和」以及「以有限創造無限」的兩個特點，加上南管樂人們親身體驗到的南管對於身心健康的幫助，來談談南管音樂如何可以化解當代社會的某些問題，並希望由此指出目前可能正是南管可以化危機為轉機，重新出發的一個關鍵時刻。

一、南管的「和」及「以有限創造無限」的特質以及它對修身養性的作用

「和」是南管最高的境界。這裡的「和」是「和而不同」，也是「中和」，是指將不同甚至甚至矛盾的事物中調和在一起，取得平衡及和諧，也是指在矛盾的事物中間尋求中庸之道，不偏不倚。

南管的「和」體現於南管樂器的配合關係。南管主要的核心樂器是上四管（閩南語曰「頂四管」），亦即琵琶、三絃、洞簫、二絃，另外再加上拍板。由觀眾的角度看去，五個樂器形成一馬蹄形，拍板居中面向觀眾，琵琶、三絃在左，洞簫、二絃在右。除了拍板是逢拍位擊板之外，其他四個樂器則負責旋律的進行。其中，左側的琵琶、三絃彈奏骨幹旋律，右側的洞簫、二絃在骨幹旋律上加花。四個樂器各司其職，在獨當一面的同時，又須隨時彼此觀照，才能聲氣相通，相輔相成，以達到「和」的境界。對於這四個樂器各自扮演的角色，陳美娥有如下精闢的描述（1994：8-9）：

南管四器合奏之美惟「和」為貴，主、輔、導、助各司其職，彌空視虛。例如琵琶，雖為眾器之首，領率簫絃，卻不能桀驁孤行，指揮任意，必須觀察眾器動靜，擦拍穩當，潛移默示，尤其得觀照洞簫氣息，助其韻頓中節，延住自然；三絃則與之共進退，篤定穩重地匡輔其餘韻。若說琵琶示運籌帷幄的統帥，是生命；洞簫則是建功立業的先鋒，是靈魂；主掌音樂的旋律曲線及情感詮釋，雖然容許顛指作韻加花飾音，卻不能一枝獨秀涵連忘返，只能在主律【按：即琵琶所彈奏之骨幹旋律】上下二度範圍內有限度的自由發揮；二絃則亦步亦趨、時亮時晦地襯托洞簫之餘響於不絕。

這段描述除了清楚地指出了南管上四管各個樂器的角色功能之外，更強調每個樂器雖然必須恰如其分的扮演好自己的角色，在自身能夠發揮的部份力求完善，但是又不能一意孤行，必須隨時要觀照其他樂器的動靜，互相密切配合。所以王鎮華說南管樂人必須「既絕對自我負責又絕對具團體精神」（1994：83）。

由於南管樂器型制簡單，而且用的都是自然的材質，所以容易受到演奏者身心狀況及自然環境中節氣、溫度、溼度等影響，所以樂人演奏時能夠敏感地透過樂器感受自己的身心狀況、其他演奏者的身心狀況、以及周遭環境中的溫度溼度等節氣變化，所以南管人在演奏過程中不但要時時自覺，還要時時他覺，才能配合無間。接下去再談南管的「以有限創造無限」。這裡可以分別從樂器和曲調兩方面來談。

如上所述，南管的樂器非常簡約素樸，例如洞簫，只是一根竹子開幾個孔。但是越是簡單的樂器，變化的空間越大。但是，南管的樂器即使在技法上也刻意限制了樂器的技法，而讓樂人在有限的技法中來加以巧妙運用。舉例來說，二絃的弓法便有其限制，其他樂種的二胡類樂器兩線的弓法並無限制必須推弓或拉弓，但是南管二絃便規定前線為陽，遇工

音須推弓，後線爲陰，一律拉弓，「取陽順陰逆之理也」（劉鴻溝 1953：32）。¹

再由曲調方面來談南管的「以有限創造無限」。以南管的創作方式而言，南管的曲子是由現成的門頭牌名填詞度曲而成。在某門頭某牌名所提供的框架上，樂人們可以創造出無數的曲子。每一首曲子在不同老師的傳承下又會產生不同的「曲種」（即版本）。此外，由於南管譜只記琵琶的骨幹音，而將簫、絃、唱曲者的加花留給演奏者去發揮，因此每一首曲子在實際演奏時，又會因爲演奏者的不同而有不同的樣貌。即使是同一組演奏者演奏同一曲，也會因時空以及每個人演奏時當下的狀況而有種種變化。而演奏在追求「和」的過程當中，每一個音又都是活的，必須靠每個樂器緊密的互動去配合，因此即使每一音也可以隨時有音色、音高、力度、長短上的無限變化（細節參看王櫻芬 1999）。由於變化無窮，因此南管樂人四、五十年老是演奏演唱同樣的曲子也還是樂此不疲。

由於南管的上述兩個特質，樂人們在演奏過程中，不但學習到如何同時保有自我，但又能與他人和諧相處，而且還能培養內省反觀的自覺能力，以及對於觀照他人的同理心，而這正是一種修身養性的過程。就像儒家所說的修身一樣，自身的完善與實現並不是孤獨的唯我主義或自私的個人主義，而是透過與其他樂器不斷的互動，相輔相成，才得以完成。在此互動當中，不但對他人要有惻隱之心，隨時調整自己來彌補對方之不足，更要時時內省返觀，注意自己是否恰如其分而不踰矩（參見杜維明 1997）。

恰如其分，不過也無不及，正是「中和」之道，也是一種自我節制，自我修養。而這種中和之道，除了樂器合奏外，也體現在南管的唱曲。南管的唱曲雖然常有哀怨之詞，但是唱時仍要淡雅而不濫情，所謂「樂而不淫、哀而不傷」，因此情緒既得到了紓解，而又不至於耽溺於情緒之中。

除了調節情緒之外，南管對於氣息的調節也有顯著的功效。由於南管樂曲開始之時非常的緩慢沈靜，使人不能不沈下氣來，從容不迫、泱泱大度地隨著音樂的律動慢慢進入整體渾然的樂聲之中，而由緩慢到自然加速的律動中，樂人的呼吸氣息也無形中跟著被調勻了。

由以上簡單的描述可以看到，南管樂人在追求「和」的過程中，不但可以修身養性，調節情緒和氣息，還可以培養與人和諧相處的能力，提高「自覺」及「他覺」的意識。一旦真正達到「和」的最高境界，人與人、人與大自然的律動達到渾然一體的境界，這就是和諧之美的極致。

從這裡，我們可以進一步理解到，南管音樂中許多由西洋音樂觀念看來似乎單調貧乏的「缺點」，其實卻正是爲修身養性而做出的精微設計，是經過長時期文化主動選擇積累下來的結果。不是不能，而是不爲也。由樂器方面，我們可以看到南管的樂器組合方式雖

¹ 有關南管刻意限制技法的這點受益於周逸昌的提示，在此表示感謝。

然簡單，卻已經涵蓋了吹（洞簫）、拉（二絃）、彈（琵琶）、打（拍板）、唱等中國合奏樂隊的所有樂器種類。²每一種樂器一件，而不一種多件，是讓每一件樂器的演奏者不但必須培養獨當一面的勇氣，更可以讓他在清靜的樂聲中更能細膩地反觀自我、並與他人配合。同樣地，演奏演唱者的端坐垂視、沒有表情變化，簡樸的樂器，有限而重複的曲調，雖然看似單調，但卻都是體現前面所述的「和」及「以有限創造無限」的精神。

二、南管的特質在當代社會的意義

「和」不但是南管的最高理想境界，也是中國傳統禮樂精神的核心觀念。費師遜在〈簡論“內向文化”的幾個音樂基本問題〉文中便言簡意賅的指出：「“和”是中國傳統文化中公認的最高理想，“樂”則是用來“致和”的最方便與最有效的手段。怎樣能夠用音樂來調和陰陽、理順五行、平衡人的機體與精神呢？這就是中國古人在作樂與奏樂中所經常追求的自然效益與社會效益」（1988：348）。費師遜在同文中並表示，人類目前的任務便是結合西方外向文化的治物治世和東方內向文化的治身治神，才能達到物質文明與精神文明的平衡（ibid：347）。

除了費師遜之外，近年來國際上也有不少學者已經意識到，物質及科技文明的過度發展已經使人類文明面臨嚴重危機，而在此之際，東方文化的智慧，例如儒道佛的哲學思想，將會對此危機的解決發揮重要的作用。但是當這些學者提到東方文化的智慧或是儒道傳統中的禮樂思想，卻往往對於音樂的方面談得很少，甚至完全忽略。不過這也難怪，因為在西洋音樂的強大勢力之下，大多數人所認識的音樂就是西洋古典音樂或是流行音樂。所以當他們在談論中國的禮樂思想時，恐怕也很難找到可以讓他們切身體會的「古樂」了。

幸運的是，我們在南管中卻可以清楚地看到禮樂思想精神的具體實踐。例如王鎮華便曾以南管樂曲進行時的由散入慢漸快再漸慢終止的進行過程來映證《論語·八佾》中孔子對於「樂」的描述：「樂其可知也。始作，翕如也。從之，純如也，皦如也，繹如也。以成」（王鎮華 1997：81）：

南管「和」的禮樂精神對於當代社會的人有何好處？以個體而言，在這個競爭激烈、生活緊張、身心失調的當代社會中，南管音樂的沈靜、緩慢、淡雅、平和，可以紓解個人的精神壓力，也可以藉由調養氣息促進身體的健康，更可以由充滿物慾及聲光刺激的環境中，返觀內省，而達到身心的和諧。以團體、社會而言，在個人主義過度高漲、人際關係疏離、暴力衝突充斥各地的當代社會中，南管的「和而不同」，更能幫助現代人學習如何在矛盾中取得調和，如何在不失去自我的同時又能與人和諧相處。

² 有關這點，感謝喬建中的提醒。

除了「和」的教化作用之外，南管的「以有限創造無限」更具有生態保育的意義。南管刻意的維持樂器的簡約、技法的素樸、曲牌的有限，以及在譜中只記「骨」（即琵琶彈奏的骨幹旋律）而不記「肉」（即簫絃彈奏的加花旋律），就是要留給演奏者極大的發揮空間來進行精微的變化，而同時透過這種即時的靈活變化來讓樂人更能專心一致於每一個當下，更敏感地自覺與他覺，也更精細地感受樂曲的各種微妙變化，「同中求異，異中求同」。這種將有限的素材做最大的發揮，便是「物盡其用」，也正是生態保育的具體典範。

事實上，在世界上許多傳統文化中，生態保育的觀念早就行之已久，其中漢人的精細農藝便是一例，這種耕作方式「注重生態系統物質和能量循環，使土壤肥力與農業產量相互促進，從有限中索取無限」（王渝生 1997：985；亦參見劉長林 1990：443-97）。除了農耕外，中國許多傳統文化都是以極簡約有限的素材來衍生出無限多的變化。易經中以陰陽生八卦、八卦再生六十四卦等等，更是眾所周知的好例子。³

在當前物資生產過剩，物慾過重、自然資源過度開發的當代社會中，生態保育、愛惜資源已在環保人士的努力中成為大家耳熟能詳的觀念。反璞歸真、回歸簡約的風氣也隨著生機飲食、內觀靈修的流行而漸受重視。在此風氣下，南管的「以有限創造無限」正可以呼應生態保育的觀念，值得大家重視。

三、南管樂人的親身體驗

前面提到的這些南管的好處，是否真的可行？南管人的實際體驗是目前最好的見證。首先，南管的確具有養生的作用。不少樂人都曾告訴我，練南管就像是練氣功，對他們身體健康有具體的療效。例如台南南聲社的唱曲者某位女性「曲腳」便是因為唱曲而讓她心臟缺氧的毛病在醫生宣告無藥可醫的情況下竟然不治而癒。其他類似的例子屢見不爽。

此外，南管樂人中老當益壯的例子也經常可見，例如鹿港王崑山先生活到九十五歲才過世，死前還能參加南管的演出。其他例如南聲社的張鴻明老師，台北的蔡添木、陳瑞柳、吳昆仁老師等等，八十幾歲的高齡不但還能演奏南管，而且還經常到處教館及參加南管活動。不過，這些情形缺乏統計數字的證明。如果我們可以進行較有系統的統計，應當更能明確的指出南管對於身體的益處。

除了強身之外，南管還可以讓人進入「入定」的狀態。數位樂人都曾向我表示，當他們演奏達到「和」的極致境界時，會進入飄飄欲仙、似醒似睡的狀態，只是這種機會可遇不可求，一生只能遇上幾次。究竟這種入定狀態與氣的關係如何？腦波的狀態又是如何？如果能對這些問題進行實驗研究，將能有助於了解南管對於人體生理心理的作用，並可與

³ 胡蘭成在《中國的禮樂風景》便對中國文化中「以有限創造無限」的原則有深刻細膩的闡述。

陳玉秀、梁銘越對於雅樂舞、古琴的研究相互驗證，當可更清楚地揭示中國禮樂文化的生理心理機制以及樂舞與人體身體能量的關係。

除了養生作用，南管對於人際關係的調和也有一定的作用。南管人常說，即使不相識的人，只要一起演奏南管，就很快會變得很親近。我想這可能是因為弦友在合奏的過程中心神相照，聲氣相通，對方的任何動靜都在彼此的觀照當中，所以彼此的距離當然很快就拉近了。

較令人惋惜的是，依目前所見，南管人之間的和諧並不如理想。原因除了政府補助獎勵所可能造成的問題之外，文人相輕的心理也是重要原因之一。其他可能還有種種複雜因素，並非本文在此所能釐清。不過，我認為不能「因人廢樂」，而這也正是音樂的難處。音樂本身沒有實體，必須透過演奏者的實踐而可以化為實體，所以演奏者的好壞便很容易成為人們判斷那個音樂之好壞的依據。可是，這樣對音樂其實是不公平的。因此，我們應該想辦法避免因為目前南管樂人的一些問題而造成因人廢樂的後果。至於這個問題要如何解決，值得大家一起來思考。

四、與亞洲其他傳統藝術的共勉

上述南管的兩個特質，其實並非南管獨有，而是共通於許多其他中國及亞洲傳統藝術當中。例如南管由散入慢到快的速度進行，在日本稱為「序—破—急」，在北印度則有「alap-jor-jahla-gat」；南管的簡約、自省也是日本的雅樂、能劇的重要特質。南管的「以有限創造無限」的美學原則也同樣可以在其它許多利用廣義的曲牌（包括板腔體）來進行創作的許多中國音樂戲曲。此外，與曲牌類似的現象還存在於亞洲的其他許多音樂文化，例如印尼音樂的 patet、印度音樂的 raga、阿拉伯音樂的 makam、波斯音樂的 dastgah 等等。

這種共通於亞洲的創作方式，體現了內省反觀的特質，與西方近代強調原創及不斷向外求新求變的美學觀念形成了強烈對比，也凸顯了內向文化與外向文化的差異。值得注意的是，西方音樂走過了調性、無調性、十二音的階段，現在開始向東方音樂及文化尋求新的出路，就像西方物質文明走到盡頭，開始又轉向東方尋求精神文明的啓迪一般。值此之際，亞洲文化正是可以為全人類有所貢獻的時刻，我們豈能妄自菲薄，錯失良機？

如果能認清南管及其他亞洲傳統藝術的特質對於當代社會的價值，以此為基礎，運用智慧，把握現在的契機，將危機化為轉機，或許我們為南管及其他亞洲傳統藝術共同再創生機。

參考書目：

- Wang Ying-fen. 1996. "For Better or for Worse: State Involvement in the Transmission of Nanguan in Taiwan", in *Dynamic of Asian Music: Tradition and Its Modification*, ed. Tomoaki Fujii. Osaka, Japan: National Museum of Ethnology.
- 王櫻芬。1999年5月28日至30日。〈以有限創造無限－南管詞曲曲目分類系統的作用及其美學意涵〉。發表於「社會、民族與文化展演國際研討會」。
- 陳美娥。1994。〈南管古典之美解析〉，收於《千載清音——南管學術研討會論文集》。彰化：彰化文化中心。頁7-11。
- 杜維明。1997。《儒家思想——以創造轉化為自我認同》。台北：東大。
- 劉鴻溝。1953。《閩南音樂指譜全集》。馬尼拉：金蘭郎君社。
- 王鎮華。〈大生命的音樂——南管〉，收於《中華音樂風采錄》。北京：中國文聯。頁76-83。
- 王秀怡。〈福建南管“和”之美學觀〉，收於《2000年泉州南音學術研討會論文集》。
- 費師遜。〈簡論“內向文化”的幾個音樂基本問題〉，收於《中國音樂國際研討會論文集》。山東：山東教育。頁346-70。
- 王逾生。2000〈中國傳統科學文化的現代價值〉，《科學月刊》28(12)：982-86。
- 劉長林。1990《中國系統思維——文化基因透視》。北京：中國社會科學出版社。
- 陳玉秀。1997。〈雅樂舞身體實驗〉。國科會專題計劃成果報告。
- 梁銘越。〈試論古琴禁情的神經心理功能學與氣功養生術〉，發表於「台北市2000年古琴藝術研討會」。
- 呂鍾寬。1999。〈傳統音樂的社會文化功能及其保存之道芻議〉，《藝術學》12:81-97。
- 胡蘭成。1931。《中國的禮樂風景》。台北：遠流。

亞太傳統藝術論壇學術研討會 學術研討會

Asia-Pacific Traditional Arts Forum/Conference

發言單 Note of Statement

危機與轉機：試論南管音樂在當代社會的意義與再生

Crisis and Turning Point : Some Thought on the Meaning and the Rebirth of Nan-quan

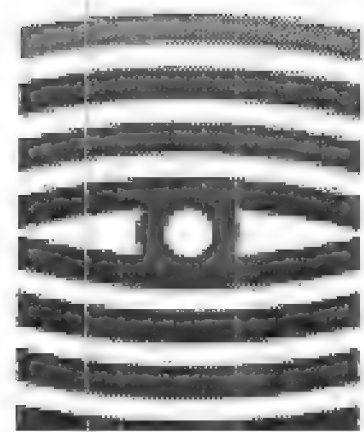
／王櫻芬(台灣) Dr.Wang, Yin-fen (Taiwan)

姓名 Name :

國籍 Nationality :

職稱 Professional Rank :

請在發言之後交給工作服務人員，謝謝！
Please hand it to staff after making statement. Thanks.



亞太傳統藝術論壇

Asia-Pacific Traditional Arts Forum

學術研討會 Conference

民眾戲劇的社區主張

Peoples' Theater : Imagination and Reality

鍾 喬 (台灣)

Mr. Chung, Chiao (Taiwan)

行政院文化建設委員會 指導
Directed by the Council for Cultural Affairs,
The Executive Yuan, R.O.C.
國立傳統藝術中心籌備處 主辦
Hosted by the Preparatory Office of
National Center for the Traditional Arts
國立藝術學院 承辦

民眾戲劇的社區主張

鐘喬

一、前言：

「差事劇團」的民眾戲劇社區之旅，開始於共同記憶的復甦。很多年中，我們不斷在「記憶」的領域中摸索，直到有一天，文化評論者王墨林說出：「然而，即便是真實的證言罷！通過這些都是由光影反映出來的暗喻指涉，勿寧說反而像『記憶術』memotechne 的建構物，把歷史記述變成暗房的影像修辭學罷了。」

王墨林的批評即便犀利，卻不能不說具有針對性。記憶的重要在於記憶的失落；然而，記憶不僅僅是「過去」的多重暗喻。這是令人深思反省的主題。

那麼，記憶之於民眾戲劇的社區實踐到底有何重要性呢？事實上，「沈默的文化」culture of silence 非僅是第三世界人民面對文化帝國主義時的壓抑，同時也是南韓、香港或台灣這些新興發展國家（NICS）人民共同面對的壓抑。

從「戒嚴」走向「民粹民主」的台灣社會，民眾的共同記憶遠遠超出失落「過去」的狀態，更在政治正確的設定中，不斷將自身的共同記憶交由國家/社會的霸權來「代理」。

然而，民眾的共同記憶是什麼呢？「詮釋」、「定義」或者「答案」，對於文化實踐者而言，很多時候倒不如是「過程」的面對或反思罷！

劇場中的即興遊戲，從工作坊到呈現，或形成一齣正式的表演，都無時無刻不在面對身體記憶的復甦。從個體靈魂出發的記憶凝聚成共同面對歷史/社會議題的記憶，是深刻而變動的旅程。

如果，劇場不僅僅為表演而存在罷了！表演空間中的觀眾便不僅僅為了「娛樂」而安分守己地坐在觀眾席上。這時，劇場中所散發的想像力，便得以打破舞台與觀眾之間那道隱形的牆，讓共同的記憶交融民眾的身體中。很多時候，這樣的交融甚且發生在劇場之外……。

容許我以一種近似詩的情懷來描述這樣的情境，並且，登上這趟民眾戲劇社區之旅的列車。

我這樣回憶著：

幾些年前，我和「差事劇團」的年輕夥伴們，在就台北一條陋舊的巷弄中找到了臨時的棲身之處。那是一幢已經坍塌的不成屋形的日式房子，夏日裡，酷熱得簡直難以久待。一場豪雨來襲，幾個臉盆就擺在榻榻米的角落，響起咚咚的滴水聲……。然而，我們就在那個烈陽與豪雨交錯的夏日，在日式房子窄窄的後院裡，搭起了一頂民間婚喪喜慶用的帳篷，從早到晚做著民眾戲劇的夢。夢，對於搞劇場的人，就好比鳥的翅膀一樣，不可或缺。那些在漏雨的帳篷裡排戲的夏日，夥伴們似乎都有一個模模糊糊的夢想：有一天，或許帳篷會成為我們的劇場，往返著民眾的聲音與身影，讓表演的想像空間，從劇院伸展到野地裡……。我們在雨水浸漫的帳篷裡，這樣地想望著。

「九二一大地震」發生後，我們前往災區協助救援，在埔里宏仁國中的操場，成千的帳篷頂著秋末的寒風和雨淋，日復一日地，面對愈來愈加困頓的日子……。

有一天夜裡，累得在自己的車上睡著了，我做了一個夢。夢裡浮現一頂很大的帳篷飄在晴朗的天空中，許許多多無家可歸的人們，扶老攜幼搭乘著他們像飛行器的小帳篷，前往天空的帳篷，尋求生活的歸宿。

飄在藍天中的帳篷像一座天空之城，敞開大門接納從自己崩裂的家鄉中流離而來的老老少少，告別了充斥在國度中的謊言……。

夢醒後，跟隨著帳篷的形象愈來愈在心中鮮明起來，我們陸續在埔里、雙崎和石岡展開民眾戲劇的工作坊。

帳篷是一個充滿想像力的空間，像天空之城一般，環繞著民眾的聲音與身影……。這其實也就是戲劇工作坊的精神。然而，災民等待實際的物質救援、硬體重建、復職就業的焦慮，卻是無比殷切的現實。孤寂的心遊蕩在社會的邊緣，讓精神的救贖顯得備感無力……或許，恰恰是這些因素使然罷！讓工作坊的進行，在整合對象時，不如預期中順遂。

但，很重要的洞悉是：民眾的質疑、漠然、參與、期待……都是真實的聲音和身影。在天空之城的這頂藍帳篷裡，各式各樣的表達，都呈現民眾素樸的想像，以及面對殘酷現實時的一種凝視的眼神。

二、一種人的解放過程

1989年，菲律賓的「亞洲民眾文化協會」（英文簡稱A.C.P.C）在南韓舉辦民眾劇場工作者訓練營（Trainers' Training），開啓了個人投身民眾劇場（People's theatre）運動的門戶。當時，基於對第三世界思維的熱衷，深刻地感受到菲律賓、南韓的民眾戲劇經驗實踐了將文化與社會改造接軌的理想。於是，將菲律賓教育劇場（英文簡稱P.E.T.A）研習長達30年之久的「基本綜合劇場藝術工作坊」

（Basic Integrates Theatre Arts Workshop）介紹到台灣。當時，憑著一股知識分子參與社會革新的虔誠，在學生和工運團體進行斷斷續續的工作坊，時而在寂寞中感受到溫慰。因為，劇場是碰觸民眾心靈的橋樑。在BITAW的理念中，劇場架起了藝術性（ARTISTICS）與組織性（ORGANIZATION）的橋樑。恰恰實現了在草根團體中進行「對話」的夢想。

從八〇年代台灣社會運動中行走過來的一輩人，大抵都感受到社運組織中存在的單向指揮系統。「對話」的消失是習以為常的事情。

而「對話」的機制確實在民眾戲劇的工作坊中發生了。但……，緊接追問而來的問題是：劇場一旦成了組織的工具後，它的藝術性又在哪裡呢？

戲劇藝術與社會改造的辨證，恆久地在生命中循環著。終至，「亞洲的吶喊」（Cry of Asia）成為過程中嘗試回應這項辨證的途徑之一。這項結合亞洲多國表演工作者共同匯演的劇場行動，由A.C.P.C和差事劇團（Assignment Theatre）合力促成，將民眾戲劇的藝術性透過參與者各自的即興匯集起來，由於對亞洲傳統性身體再造的重視，一定程度地展現了亞洲民眾戲劇的美學性質。然而，表演藝

術的旅程總因為挑戰的存在而具現了生命。劇場的結束往往來自於結束的劇場。當「亞洲的吶喊」展現了亞洲傳統表演文化的美感，又以這「美感」去承載類似「區域性國際分工」或「全球化」的議題時，一種以第三世界貧困國家為核心的中心意識，開始化約地區分角色的黑與白，例如，日本代表全球化論證中的支配者；台灣、香港、南韓是資本流動中的仲介者....etc。如此一來，劇場成為束縛觀眾意識形態指標的空間。彷彿美感便是為了服務一套固定化的世界觀。

民眾戲劇的庶民美學在哪裡？是以民間傳統記憶的形式融入一個社會關切的内容而已嗎？「亞洲的吶喊」呈現的劇場形象提供了反省的空間。布來希特 Brecht 在「史詩劇場」(Epic theatre) 中提出的「疏離效果」(Alienation effect)，積極挑戰劇場空間中觀眾的主體能動性。一旦觀眾陷入傳統民間技藝的「美感」中，並藉由此「美感」統一套由編劇或導演所設定的訊息 (message) 時，觀眾的主體能動性又何在呢？

想像力的「對話」空間

將觀眾從被動化作主動。在劇場中創造彩虹般的想像空間，表演時空的「對話」機制才得以跨越舞台所築起的一道隱形之牆。

巴西教育哲學家保羅·弗瑞爾 Paulo Freire 強調「解放」在學習中的重要。而「解放」須從「對話」中產生。因為，「對話」撐開了「受教者」想像的翅膀，讓「受教者」不再是「受教者」，而是打破文化沈默的表達者。就好比劇場中的觀眾不再只是被動的訊息接受者，卻以自身的想像力創造出參與表演空間的可能性。

保羅·弗瑞爾「解放」教育的思想，深刻地影響了巴西民眾劇場工作者奧格斯特·玻瓦 (Augusto Boal)。Boal 尋著布來希特的劇場美學途徑走來，進一步讓觀眾登上舞台，非僅僅在意念中具備主體能動性而已。他在論述民眾戲劇的美學時，將 Spectator (觀眾) 和 Actor (演員) 交融一氣，創造 Spect-actor (觀演者) 這個深具啟發性的辭意。因此，當民眾劇場和教育/社區相遇時，意欲達成的是「遠離」教育的社區劇場。因為，指導的那雙眼睛已被劇場中的觀眾或社區中的民眾所遺忘了！

遺忘了訊息的指導，觀眾才得以在劇場的空間中活過來，讓想像在身體的時空中奔馳。「對話」打開了觀眾與舞台之間的一道深鎖的門戶。

然則，擺脫了民間傳統表演技藝所包裹的訊息之後，民眾在劇場空間中的主體想像能動性又在哪裡？

兩只翅膀的飛翔

「差事劇團」以兩只翅膀在民眾戲劇的想像天空中飛行。表演和工作坊是不可或缺的兩只翅膀。從表演出發，自 1999 年和日本「野戰之月」碰觸創造的火

花之後，「差事劇團」以帳篷劇深入民眾生命空間的表演美學，航行在星光綴滿卻遺忘航標的河流上。劇場的空間，一旦從「劇院」的硬體釋出之後，野地中衍生出來的民眾生命是「流動」或「滾動」，而非「靜止」或「固定」。這是民眾戲劇和環境/民眾生活交融的重要瞬間。這瞬間裡，匯聚了搭建者、煮食者、幕後工作者、演員和編導、義工、行政工作者共同的汗水。

這汗水將結晶成鹽，留在靈魂的深處。

從工作坊出發，民眾戲劇永遠是 *Theatre of the people*（民眾自身的劇場），而不是 *Theatre for the people*（教化民眾的劇場）。換言之，是一種「去教育」的教育劇場；是在社區中創造「對話」空間的劇場。

在台灣實踐民眾劇團的理想，經由工作坊逐步積累真實的經驗。深刻體會民眾的解放是一種人的過程，而非答案的追尋。「民眾是什麼呢？」這是一個值得深切反思的問題。以任何預設的意識形態出發，來界定民眾的性質，必然能獲致判別的標準嗎？嗯！我想，而且愈來愈明白這是一件「危險」的事情。因為，「正確」經常是「代言」的親密共犯。

實踐民眾戲劇工作坊要從「答案」中出走，更多時候是在共享刹那的火花。這火花的背後，辨證地看來，卻又和社會構造的性質發生著有機的關連。

Boal 有句名言是：「從革命的彩排到治療的彩排」簡言之，在他的經驗中：民眾戲劇在現實問題橫生的第三世界提供了「革命的彩排」的機制；然而，在發達國家中，現實的「革命」卻轉化做心靈的改造。他稱作「治療」，但這「治療」並非心理治療，而是劇場工作坊中被壓抑者的解放。

愈來愈多的經驗告訴「差事劇團」的成員，在工作坊中展開個人壓抑經驗「釋放」的遊戲，目的是讓個人意識到「壓迫」oppress 的本質是什麼。而非藉此塑造「個人主義」individualism 的主觀唯心性。

在劇場中，個人的慾望須得到釋放，但，個人不是私我的存在，而是爐火中共同燃燒的一顆煤。Boal 在「腦袋中的警察」這項遊戲中不也提到：「個人腦袋中的警察，其實和現實社會中的『警察』制度，息息相關……。」

個人到共同的旅程

社區劇場需要被定位嗎？是從組織的角度去定位呢？或從劇場的角度去定位？還是兩者交融的角度去定位呢？

「定位」有時是一件令人憂心的事。「差事劇團」在社區中實踐的民眾戲劇，以一系列結合 BITAW、BOAL 和其他劇場訓練的遊戲，有機地導引（非指導）民眾在「遊戲」中用身體表達自身的慾望。一項重要的發現：「這趟民眾戲劇工作坊的旅程，開始於個人的自我認知的探索，而後漸漸走進共同關切的社區議題中。遺落個人認知的共同感，只會停留在訊息表達的層面上，無法深入人性的光影中；相同地，僅僅耽溺在個人主義私我中的身體美學，只會在空間中塑造封閉的自我。」

民眾戲劇的社區實踐是個人解放與共同認知的辨證之旅。

從原住民偏遠山區的小學到都會中的社區媽媽；從客家族群社團到社區大學；從地震災區到另一個地震災區。「差事劇團」的民眾戲劇工作坊，在草根社區中紮根。訓練者以一套劇場遊戲參與在社區民眾中間。最重要的是：從民眾的生命出發，有機地運用劇場遊戲，並經常反思「代言」的危險性。如此的劇場「對話」是朝向人的解放，而非營造一種消靡問題意識的娛樂 ENTERTAINING 狀態。

劇場是想像的鏡子。鏡像中回應的卻是現實以及超越現實以外的人性。從工作坊的案例中，我們碰觸到「遊戲」的內涵，並體驗到參與工作坊的民眾如何釋放他們的慾望。

三、社區。劇場。人間性格

在台灣，社區劇場（community theatre）是一個發展中的戲劇現象。人們對社區劇場的熟悉，多少和公部門的文建會在九〇年代初期提出「社區總體營造」的文化紮根政策有關。事情總有其相對的進步意義，從「去封建大中華文化論」而言，社區營建的真義在於文化的回歸在地，自有其不可抹滅的價值；唯獨，當社區營建變成庸俗化的不斷「孤芳自賞」或悲情化地濤濤訴苦，一種由文化的內省所撐開的進步世界觀，便意識或非意識地被某種上綱的「情懷」所壓殺了！缺乏客觀對待現實/歷史的世界觀，讓反映在社區營造氛圍底下的社區劇場侷限在「移情」的美學觀中。亦即，劇場只是在某一特定的區域空間中，為觀眾的欣賞或娛樂存在罷了！對於激起社區民眾的社會內省或社區意識，通常不帶較積極的態度。

當然，部份將教育劇場理念融入社區劇場的劇團，在一定程度上，對啟發觀眾的社會/教育覺醒，做出了努力。但，一切都尚在起步的階段。就「差事劇團」而言，也不例外。

劇場讓個人的慾望經由身體表達出來，就「差事劇團」的民眾戲劇美學實踐而言，它意味著個人意識覺醒的過程。但，社區是共同生命的體現。因而，如何在社區劇場中實現社區民眾的自覺、溝通、互動、共識……。並從而在「省思」中自發地以想像力創造社會變革的能動性，是劇場在社區植根的要因。

原住民少年戲劇工作坊

台灣雖是蕞爾小島，但生活在島上的居民卻有著複雜的族群歷史與文化背景，而其中最明顯處於弱勢的族群之一，就是原住民。無論是從經濟、文化各方面來看，原住民長期是被壓制的一群，而整體影響之下，不只是成人，連兒童、青少年都在消費文化的包圍下，失去了對自己族群、對自身的信心。

1999年11月，「差事劇團」開始在新竹尖石鄉秀巒國小進行為其15次，每次2~3小時的工作坊。在工作坊的進行過程中，由於對象是10~12歲年紀的學童，基本上我們運用了PETA的BITAW系統，讓遠居後山的原住民孩子們除了只能被動地接收有限的消費娛樂資訊外，更能接觸學習到更多不同的藝術刺激。而這樣的想法，也的確在經過前一、兩次的工作坊之後，便慢慢地在孩子身上顯露出來。從對表達的沒有自信，到發現自己有戲劇表演的能力。

這一次的工作經驗，是「差事劇團」第一次正式地與學校的教育系統合作，在正規的教育體制內，推動教育劇場的工作。因為我們深知，在台灣的環境底下，除了在體制外不斷努力推動另類教育的想法之外，很重要的還是，如何能進入教育體制內進行另類教育的改革推動。因此，除了和學童上戲劇工作坊外，也同時進行「教師的教育劇場工作坊」，從討論教師自身在教育官僚體制下的壓抑開始，逐漸地讓教師也能學習基本的工作坊模式與想法，進而能運用在課堂教學中。

「九二一」震災重建工作坊——石岡客家婦女

1999年9月21日凌晨的劇烈搖晃，在台灣中部造成了極大的災害。而因地震所震盪出來的問題，在近一年的時間之後，仍然是一個接著一個的需要被解決。原有的社區組織像是骨牌般被震倒之後，如何重建屬於災區的社區組織與文化，在災後的第一個冬天過去之後，工作便陸陸續續地在各地展開。「差事劇團」從今年初開始，即以一連串的文化行動，整合音樂、影像、戲劇等形式開始在重建區進行民眾文化工作。地震所震出的問題繁多且急迫，許多時候，類似的文化工作並不能解決立即性的問題，也因此難以深入民眾的生活當中，為民眾所接受。而石岡婦女戲劇工作坊，則是進行得較為順利的例子。「差事劇團」所屬的「跨界文教基金會」在地震發生初期，即開始計畫性的組織人力進駐石岡——一個以種水果為主的客家小鎮。從初期的調查研究進而協助社區作全盤性的重建規劃事宜，在實際工作中，建立了與社區良好而緊密的互動關係。也因此，當戲劇工作坊這類文化工作開展時，能夠透過有效率的組織，不但協助安排課程的進行，更提供工作坊操作者許多社區的訊息，是參與者與劇團之間的橋樑。

石岡，一個客家小鎮。「九二一」大地震在這個通往山城的鎮上，留下深深的鞭痕。從豐原通往石岡的路途中，有一道隆起地面數公尺的斷層帶，橫跨在傾倒瓦礫堆中的斷垣殘壁間，彷彿像閃過地底的雷殛，在地上烙下駭人景象……

石岡鎮上的土牛國校，在地震發生后的一段時間，成為物資發放中心，許多當地的婦女曾到學校操場臨時搭蓋的帳篷裡，扮演起救援義工的角色。土牛國校側旁的劉氏宅厝，是一個典型的、富客家傳統文化內涵的宗族，自有其脈絡清晰的移民史跡可尋。恰恰因為這樣，劉氏親族兩幢百年古厝在地震中轟然倒塌的慘烈景象，始終映現在宗親各輩人記憶的深處。

古厝等待復建。族譜相傳於驚惶之餘的茶敘間。從殘瓦間搶救出來的陳年老酒，成為抵禦風寒的「上品」……而土石流像噩夢般，不斷在山區漫延……土

牛客家聚落的老幼婦孺，依稀從倒塌的百年古厝中，嗅到那股家族的古老氣息……。

就在這樣的情境中，八位媽媽教室的客家婦女，參加民眾戲劇工作坊。以身體和聲音探索地震在她們心靈和生活中所帶來的衝擊。

「民眾劇場」重視參與者在工作坊過程中進行「對話」。「對話」是解放教育中非常關鍵的機制，卻經常在口頭上被運用，實質上難以被細緻地執行。我們活在一個功能性的社會環境中，因而不自覺地講求工具性的效率，並殷切期待以成果向世人展現工作的價值。很不幸地，這恰恰是「對話機制」的致命傷。

從一開始，「對話」成為石岡婦女戲劇工作坊的主要目的。我們可以說這是民眾文化在美學上的目的。不難想像，長久在農村中勞作的婦女，無論在思惟或生活態度上，都展現出樸實、率直和殷切的性格；與此同時，也是不那麼善於表達的……。但，這一切對於參與者的了解，來自於「互動」，而非「預設」或「先入為主」的判斷。因而，每一次的工作坊雖然都以或同或異的「戲劇遊戲」展開，卻因對象的差異，產生不同的回應。我們稱之為有機性的「對話」機制。

對於任何初習劇場的參與者，雕像練習導引他們簡單、生動地實現了角色的身體。在一項稱作「形像劇場」的練習中，透過參與者拋出的一個問題，形像被逐步塑造出來；而後，「理想的形像」和「轉化的形像」也被創造出來。

這項練習，設想應不難在石岡婦女中間實現。其實不然……。主要原因可能在於：不習於從個別生命出發，對生活週遭的事情表達質疑……。

怎麼辦呢？我們面臨有機地操作工作坊的挑戰。這挑戰其實便是「轉機」，而「轉機」就是將議題回到參與者身上。

「各位媽媽，那麼從女性的角度出發，地震發生過後到現在，你們腦海中經常出現的景像是什麼？」我問。

婦女們聽我這麼一說，很快便打破她們原先的沈默，開始交頭接耳地討論起來……。

「回饋」……。一個年紀較大的媽媽說，「我很感謝那些來幫助我們的人。」

好罷！「回饋」……。不！簡直太好了。一個意象，從參與者的口中說出，剩下來的的工作，便是將意象轉化成身體的形像。這美好，並非由於主持工作坊的人解除了沈默的「危機」；而是參與者找尋到繼續下去的「轉機」。

當然，「回饋」的形象會是一系列形像的最后一張……。如此，我們「議題傾向」的形像轉而為「故事傾向」的形像，同樣完成了工作坊的重要章節。

懂得操作工作坊，只是執行這件事的骨架罷了！懂得以參與者為主体，有機地和情境對話，才是民眾戲劇工作坊的血與肉。

在工作坊結束之前，石岡的媽媽們排練了一個 20 分鐘的呈現。這大概是自地震以來，她們首次完整地表達自己對這次災害的感受，而這些都真實的呈現在同社區的居民眼前，其中有她們的先生、孩子……。一位媽媽在演出即將結束之時，已忍不住掉下眼淚，在共同合唱的歌聲當中，我們仍依稀聽到斷續的抽泣聲。

而石岡媽媽的故事還沒有結束，除了帶著這次的經驗在附近的社區展演並與大家討論之外，更積極地展開下一階段的工作坊計畫。

不斷處於「過程」中的民眾劇場

民眾劇場一直以來最基本的理念即是「重視過程」：不但在工作坊的推展上如此；在演出發生時亦是如此。推而廣之，在整個劇團、工作成員對於民眾戲劇的態度與信念，也同樣處在辨證、反省的過程當中。近幾年來，整個社會環境的變動，使得結構性的社會問題不再是民眾關心、反應的焦點，更多時候，人們的壓抑變得更為內在且深沈。在進行工作坊時，我們發現「壓迫」常細緻地發生在個別生命的身體記憶中。於是在工作坊中，Boal 的「慾望的彩虹」系列練習，便成為另一項主要發展的操作技巧。在經過長久的工作坊活動之後，許多社區/團體的參與者已經或有意建立自己的劇團，差事劇團除了在人力、物力上縱向支援外，也開始將各地的民眾社區劇團組織橫向串連起來，期望建立一個台灣的民眾戲劇網絡，目前已發展的團體有：客家劇團、大直社區媽媽劇團、石岡婦女劇團、蘆荻社區大學劇團以及綠點子繪本編劇班....等。今年八月跨界文教基金會所主辦的帳篷戲劇節，特別也安排了石岡婦女劇團的演出，並邀其他的社區劇團前來觀摩與交流，不但可以互相學習更多的經驗與想法，也能增進彼此的支持。

不論是表演或是工作坊，我們的目的都並非只是為了戲劇本身而已，而是想要在民眾戲劇場域裡，提升觀眾的主動積極性。

四、儀式：參與的美學

戲劇源於祭儀。在祭儀中，沒有舞台和觀眾席的區別。換言之，在這個原初的解放空間中，沒有演員和觀眾的差異，而是共同參與的狀態。

「祭儀」讓我們重新反思表演空間與人的關係。在亞里士多德的移情美學觀中，觀眾被置放在被動的位置上，和表演者的「全知」位置區分開來。或許，恰恰是移情美感的擴散作用既廣且深，竟連好萊塢電影的商品效應也被涵蓋在其中。這引發了當代戲劇的「哥白尼事件」，亦即德國左翼劇人布雷希特以「疏離效應」持續批判「移情美感」，希冀創造現代劇場的另類世界觀。

近代劇場的主要客題便是重新尋找觀眾的主體性。布雷希特意圖在劇場中復甦觀眾的主動積極性；1970 年代，巴西劇場工作者奧格斯特·波瓦進一步將觀眾的積極意識傳化為行動：讓觀眾變成演員。這是革命性的跨越。因為，在祭儀的場域中，觀眾的衍生意涵是民眾。當民眾以自己的身體和意識參與進現代性的祭儀時，空間闊及到記憶與想像的領域中。觀眾〔民眾〕不再成為被舞台上演員所宰割的對象。

祭儀是亞洲傳統戲劇的特質。祭儀被轉化為現代劇場的原素時，首先是共同

記憶的復甦。歷史地看來，亞洲和拉美、非洲都具存著豐富的祭儀性文化；同時，在漫長的殖民歲月中，祭儀就像油膏、神秘舞蹈、廟宇迴廊一般，在西方的霸權論述中被遙遠而好奇地擺置在異國情調的位置上。

從這樣的角度出發，我們開始在劇場上找尋屬於亞洲人自己的傳統表演元素。首先，我們面對了知名文化批評家薩伊德 (Edward W. Said) 在《東方主義》(Orientalism) 一書中的主要論述：

「我的出發點乃下面這樣的一種假定：東方並非一種自然的存在。它不僅存在於自然之中，正如西方也並不僅存在於自然之中一樣。」¹

薩伊德繼續說：

「因此，像西方一樣，東方這一觀念有著自身的歷史以及思維、意象和詞匯傳統，正是這一歷史與傳統，使其能夠與西方相對時而存在，並且為西方而存在。」

這是一段很有意思的論述，它辨證性地論述了「東方既有自身的思維和傳統」，卻又「為西方而存在」。進一步說，亞洲祭儀文化既是亞洲民族共同記憶的表徵，卻又在殖民的歷史情境中成為西方霸權文化支配下的一環。

當這樣的文化依賴情境形成某種定形、靜態、抽象的想像，而這想像如一片烏雲從西方世界飄來，籠罩在亞洲的天空時，恰恰是亞洲劇場工作者展開撥雲見日旅程的時候。文化自覺就是在被扭曲的鏡子前找回原本屬於自身的鏡像；亞洲劇場的祭儀之旅，從來不該是自外於殖民歷史情境的反思，僅僅單獨作為一種美感經驗而存在罷了！

阿爾及利亞籍精神社會學者法蘭茲·弗農 Frantz Fanon 在他的名著「惡地」(1961) "The Wretched of the earth" 中有著相當犀利的觀察和批判。他說：

「回溯到人民原本的狀態中是不足的，我們必須參與進人民形塑自己文化的波動過程中。」

弗農強烈地認為被殖民社會的文化覺醒，首先是面對西方帝國文化霸權的宰割，並在新殖民主義中的情境中創造另類的民族文化。很重要的是，這民族文化並非僅僅止於「懷舊的」、「傳統的」甚或是「民粹的」，而是運用傳統文化的精粹去批判當下的現實，否則便會落入以西方的中心的「東方論述」中。

如果我們了解到西方的東方觀念存在著霸權和支配關係；我們便進一步明白純美感的東方經驗，恰好符合了西方須求下被塑造出來的「異國情調」。如此一來，即使我們多麼費勁地走回傳統中，還是很難區分到底那些民眾的共同記憶是自發的，而那些部份其實是為「它者」而存在的。這樣的傳統是危險的，因為它是不自覺的，也因此它很難以進入祭儀文化裡民眾共同參與的脈絡中。

長久以來，亞洲從來是意識形態上歐洲的對比；並非自主的存在。這反映在日本 Fukuzawa 的「脫亞入歐」論中。因為，就 Fukuzawa 的論點，他深懼日本一旦視自己為亞洲的一環時，西方會應為日本和其他亞洲國家一般處於蠻荒的境域中。然而，恰好是這樣的反思下，亞洲民眾劇場展開了跨越國界的匯演。

如此，傳統的祭儀在當代的衝擊下，似乎找尋到發言的位置。

¹ 引至《東方論》，王宇根譯，大陸三聯書店出版。

從「社區」到「跨界」，「差事劇團」的民眾戲劇之路，從人的解放出發邁向亞洲劇場進步世界觀的里程。自1980年代，台灣「本土文化論」以民粹意識誤植70年代發軔的「鄉土文化論」以來，「鄉土文化論」中批判、反思新殖民主義文化滲透的論述，被擺進扭曲的鏡像中，竟至台灣中心論絲毫不對全球化主流說持任何疑義，更遑論批駁。就是在這樣的客觀情境下，「差事劇團」的社區民眾戲劇實踐，持續地導引工作坊參與者，從個人的被壓迫經驗出發去認識共同的被壓迫的經驗。這是一個草根覺醒的過程。但，劇場和文學、藝術的體驗相似，先驗的意識形態設定，通常只能將民眾牽引到宗派的意識「殿堂」中，對於民眾的文化改造毫無啟發性。這同時，也在以知識人的高姿態扼殺民眾的想像力。

然而，民眾的想像空間不僅僅停留於形式上的個人民主罷了！進一步的是對性別/家庭/社會霸權/國家機器的本質認知。唯獨，在民眾劇場的社區經驗中，這首先是一個身體的過程，而後是個體自發的意識覺醒。許許多的實際經驗告訴我們：在台灣，民眾戲劇的社區工作坊總是導引著參與者以身體去表達個人/共同的現實或記憶，而這樣的身體經驗已經無形地融進亞洲身體的進步世界觀之中了。

人們對於社區劇場的誤解在於：在核心城市（例如：台北）以外組成的地方性戲劇團體。這就好比將「鄉土文學」界定為描寫鄉村現象的文學一般，欠缺一種人與歷史/現實互動的辯證視野。「懷舊的」、「封建的」、「感傷的」……恰恰不是「鄉土文學」的本質，相反地，是一種從現實出發認知世界的精神價值。這樣看來，社區劇場不是依地域規範而形成的，應該是人與人經由劇場藝術在特定自由空間的「對話」行動。當然，社區劇場的過程與表達，總是回到社區共同的議題上。但，這議題是因著人與人的互動所創造出來的想像力而活在表演空間裡。人與空間的自由和解放，不是狹隘的地域性認知能取代的。

當「社區」不僅僅是地域拘限的「代名詞」時，社區中實現的民眾劇場也就擺脫了「民粹」的枷鎖，朝向國界以外的串連。劇場總是在時空中和觀眾共享燃燒的刹那，火焰中的共同議題在光芒化作餘燼，等待另一場表演時在浴火中再生。這是跨亞洲匯演時，「差事劇團」對待表演議題的態度。因為，觀眾到劇場來不是為了「訊息」而已，更不是為了「受教」。在「社區」、在「跨界」的劇場中，我們都盡情地創造一個超出現狀下的想像空間，讓觀眾的「慾望」和表演團體的「慾望」相互碰撞。唯有如此，我們才能說劇場是民眾的靈魂之糧。

Abierto，打開心靈的門戶

自1999年夏日日本「野戰之月」劇團在淡水河邊搭蓋臨時性的帳篷並演出「出日本記」後，「野戰之月」劇團的靈魂之泉便時常淋漓在「差事劇團」的現實與想像中。

一種融合著嘲諷、飄盪、暗幽本質的身體，在生命的底層呼喚著碎裂的力量，從記憶的彼岸湧來又退去……。「野戰之月」的導演櫻井大造說：「野戰之月和差

事劇團的相遇，不僅僅是交流，而是共同的燃燒....。」

這把燃燒的火，終而在 2000 年蔓延到日本去。先是春天，由鍾喬、李薇在東京近郊木乃久兵衛居酒屋演出詩作：「一瞬間」。而後，則是六月間，在廣島的 Abierto 咖啡劇場演出「記憶的月台」。前後兩個作品，讓「差事劇團」在民眾戲劇的表演領域中觸及到爆裂的火花....。

我們的確燃燒著....。從劇場到現實人生....以及隱藏在身體之內或空間之外的靈魂....都劇烈的焚燒著。

Abierto，在西班牙語的意思是「打開」。它是動詞，就像劇場永遠是「動詞」一般。它不是名詞，或者形容詞。由「廣島野戰之月」負責人中山幸雄先生創辦。

自 1970 年代投身勞工運動以來，便不斷在文化領域碰觸年輕生命本質的中山幸雄，對日本加害亞洲民眾的歷史懷著深刻的反思，從而希望以具體的實踐打開亞洲民眾文化互動與交流的門戶。

「如果，亞洲民眾得以自由地在歷史與現實的時空中交流，Abierto 的存在就是多餘的了....。」中山幸雄深思地說。

Abierto 是實現解放之夢的空間。融合著中山、櫻井、「野戰之月」以及更多來此共同以勞動創造夢想的夥伴們的靈魂。當個人的汗水與低語融合進共同的空間時，想像力撐開了翅膀，載著孤寂的靈魂在時間的隧道中自由地飛翔。這是我想像中的 Abierto。

Abierto 的解放之夢，從「差事劇團」演出「記憶的月台」開始，朝向亞洲進步文化交流的里程。

就在演出之前，一場為時 12 個鐘頭的民眾劇場工作坊，也在 Abierto 的空間中發生。

在日本，戲劇工作坊並不是經常發生的活動。我從而以「遊戲」兩個字來貫穿整個工作坊的進程。

在相互認識的遊戲中，參與者漸漸感到拉近彼此距離的輕鬆感。在一個羽毛的遊戲中，參與者經由想像羽毛的存在，進而轉化自身為羽毛，這是一個讓大家都感到釋放的想像力與專注的遊戲。

「釋放」彷彿若有若無、意識或潛意識地具存在參與者身體的深處。藉由這股游移在 Abierto 空間中的「慾望」我們進行了即興練習。主題是「恐懼」。

這是被壓迫劇場中的一項遊戲。首先，從參與者的恐懼經驗出發。將恐懼與恐懼對象的雕像塑造出來，而後加入雕像的旋律和對話，最後則呈現一組兩人（即恐懼和對象）的即興練習。

遊戲發展到即興練習的階段時，演員最大的「慾望」是如何脫離「恐懼」。在這時，一種相當有別於台灣的經驗，陸續在 Abierto 的空間中浮現出來。

在台灣主持相同的工作坊時，參與者總會熱烈的討論某個生命經驗如何再現，又如何內心底層被發現的過程。在 Abierto 裡的日本參與者，卻以爆發的生命活在記憶的當下，而後，當我問及逃脫恐懼的「慾望」時，參與者全都沉默著....。似乎意味著「慾望」即是「釋放」。

妙子女士是參與者當中年紀較長的女士。她的恐懼經驗回返到童年時母親對她的嚴厲體罰。她幾乎就活在當下，不必去思考童年角色扮演的問題，這是一種超越真實的真實性。當即興轉而為「腦袋中的警察」的遊戲時，她在最後還是以溫柔而非反抗的態度對待當下記憶的母親。

因為，某位上台做警察雕像的參與者以一個黑洞來比喻她內心的恐懼。「我感到很深很深的壓力....。」她說，「就像那口黑洞一般.....。」

在廣島和平紀念館肅穆而潔淨的展示台上，一只漆痕腐蝕的手錶無聲無息地躺在溫慰的燈色中，時間停留在 1945 年 8 月 16 日的 8 時 15 分。時間是回憶的原點，它融進了變遷中的身體時，得以剎那間轉成記憶的原石。

原爆在紀念館裡形成人民共同傷痛回憶；卻在人民的記憶裡，焚化成各種承載繁複意涵的景象。因而，黑雨不僅僅是飄在時間甬道中的回憶；卻滲進了記憶的血肉軀體中。

從這裡出發，我們找尋到某種和工作坊相關的內在牽連.....。

五、工作坊實際案例

I. 腦袋中的警察

---體罰的記憶

體罰雖然漸漸在我們的教育體系中銷聲匿跡。

然而，體罰的記憶卻深深留在很多人的身體裡。

阿琴是剛結婚的女子。年紀不到 30 歲。帶著某種冷漠的傷感談起停留在她內心深處的壓抑經驗。「小學時，我們班上的同學被老師要求考試不得低於 90 分」阿琴回憶說，「因為我是班上的好學生，竟然挨老師的一頓鞭子....。」

阿琴的壓抑經驗，從打在她手心的鞭子浮腫起來。

她在工作坊中邀請一位年紀稍大的男士扮演體罰她的男老師。而後，便在舞台上即興演出。

情節是這樣的：

- 阿琴睡晚了，匆匆忙忙地趕到學校，已經遲到了。這一天，學校有一項臨時測驗。
- 阿琴隱隱約約感到老師特別注意她的行為，在她的課桌椅前排迴不去。
- 阿琴被老師叫到課堂前，要她伸出手來，狠狠地用教鞭抽了幾下。
- 老師說著類似「打你是要警告你，為你好....」的話。
- 阿琴哭著在課堂上睡著了。她做了一個夢：「夢中，她拿著一把刀，潛進老師的辦公室，從背後狠狠地刺了一刀.....。老師倒地。」
- 阿琴從課桌椅上醒來....。老師一雙嚴厲的眼睛凝視著睡眼惺忪的她。

即興演出後，我隨即運用「腦袋中的警察」的技巧，嘗試讓阿琴能「看到」

她內心壓抑的來源是什麼？

壓抑的來源便是存在於主角腦袋深處的「警察」。Boal(1)說，「警察」潛伏在每一個人的潛意識中，卻和社會機制的壓制體系習習相關。換言之，心理上的壓抑並非個人的問題而已，更與社會上的教育、文化、司法、政經....制度有著密切的關聯。

三個工作坊的參與者，分別在舞台上以雕像呈現阿琴「腦袋中的警察」。他們並以獨白說出阿琴內在的話語....。阿琴目睹了內心的壓抑。然後，另有三個雕像扮演「反警察」的腳色，在舞台上和「警察」對話、辯論，嘗試以各種方式消除或安撫「警察」。阿琴在舞台中間遊走，仔細、聆聽三對「警察」和「非警察」的對辯。

最後，阿琴和她的「老師」重新即興一回。劇情儘管相同，阿琴的態度有了關鍵的轉變。亦即，在老師體罰她時，她試著詢問老師：「你為什麼打我？」「我有錯嗎？」；而後，在夢的场景中，她以「辯解」來取代「刀子」。

阿琴說，在事過境遷多年後，將體罰的經驗表達出來，有一種釋放的感覺。「因為，我看到了潛藏在心底的『警察』。我感到舒服多了....。」她說。

我想，這是和心理治療相關的劇場技巧。但，它不是心理治療，而是劇場中面對內在壓抑的遊戲。參與者有時會問：「我將壓抑的經驗在舞台上表達出來，卻得不到『答案』。這讓人感到不安。」

面對這樣的質疑，我的回答是：「答案在自我認知的過程中發生。我相信這過程比答案還重要....。」

阿銘的壓抑經驗和阿琴類似。相同是小學時的體罰，在他的生命中留下不好的記憶。唯獨阿銘是被女老師打了一巴掌，因為同學們都聽到了上課的鐘聲回到教室去了，而他卻還在操場上玩耍。

扮演他「腦袋中的警察」的演員上台做雕像時，說出內心的話語：「老師，我沒有聽到上課的鐘響。」

反警察的雕像則以安慰的形象，輕聲並重複地說：「只不過是鐘響沒傳進你的耳朵罷了！」

阿銘在聆聽完三組「警察」與「反警察」的對話後，重新即興一回。觀眾都看傻了眼。因為，他在老師動怒之前，便主動和老師溝通起來。說明他因為沒聽到鐘響，才遲到進教室來。扮演老師的演員，這時也改變了態度安慰起阿銘來。

在進行討論時，我提到重新即興時角色應按原來劇情發展下去，而不是更改劇情的內容。

「但，我看到阿銘這麼懂事地和我溝通，怎麼可能不去改變我的劇情部分呢？」老師說。

「這是現在我才會這樣表達的.....」阿銘有些懊惱地說，「孩子時的我，也不懂得這樣改變自己的態度。」

「重要的是，你為什麼會改變自己的態度呢？」我問。

「嗯！」阿銘想了一下子。「應該是聽了『警察』和『反警察』雕像的對話之

後。我有了改變....。」

「嗯！」我對著阿銘點點頭。

註(1)Augusto Boal，巴西民眾劇場工作者。在他「治療的預演」系統中，創發了「腦袋中的警察」的技巧。

II. 論壇劇場

——讓舞台成為論壇

「對話」是解放的前題。「論壇劇場」提供了人與社會「對話」的可貴空間。

「論壇劇場」的對話空間裡，將劇情導引到衝突的高點，卻沒有固定的解答。結局是開放的，留給觀眾去思考、討論，進而走上舞台，取代演員的腳色。

觀眾因此不是被動的群眾，而是主動站上舞台的參與者。我們稱他們是：「觀眾/演者」(spect-actor)。

讓觀眾變成演員。這真的有必要嗎？當然。因為，這是當代劇場自布來希特以降，最具革命性的美學；除此之外，這是人民民主的表徵。換言之，人，而不是代議士站上了舞台。

「論壇劇場」讓觀眾成為舞台的參與者，令人嘖嘖稱奇。在此之前，我們得安排即興練習的遊戲，讓演員們從角色走進劇情之中。

即興練習的第一個步驟是將演員的專心尋找回來。在許許多多東方的傳統表演中，「眼神」是演員專注的主要依據。眼神專注意味著心靈的專注。因而，「眼神接觸」是一項具開發性的練習。在這項練習中，兩個演員眼神專注地對視，在空間中以相互的默契接近或離開，過程中對視的眼神不可稍稍叉離，需時時刻刻盯住對方。

而後，演員可以用身體去遮掩他人的視線，卻不可碰觸他人的身體。重要的是，在這樣的情況下，眼神仍然緊盯著自己的夥伴，藉以訓練演員們身體和心神雙方面的專注能力。

專心尋找回來以後，演員們依著訓練者的指示，展開一場「感官記憶的旅行」。有一個涵蓋視覺、聽覺、味覺、觸覺、嗅覺...等感官記憶的故事，從訓練者的口中說出，讓演員們以想像力展開實際的動作。演員們是自由的，完全可以從自己的想像出發，展開這趟旅行。訓練者的故事觸及愈多的感官記憶愈好，同時要在語調上運用適當的感情，藉以觸發演員的即興能力。

感官之旅結束後，訓練者開始與演員們分享印象深刻、最陶醉或最厭惡的經驗是什麼？

例如：演員們會說，我最陶醉於雙腳踩在陽光草坪上的剎那。或者說，我最

厭惡螞蟥爬在腳上的那一刻。又或者說，我印象最深刻的便是：跳下圍牆，竟然發現身後有一群孩童時.....。

訓練者這時總不忘問：「爲什麼？這裡既沒圍牆，也沒螞蟥，更沒有陽光草坪啊！」

「因爲想像的嘛！我真的看到腳上爬滿了螞蟥。」

這真是一場想像的感官之旅。

即興練習的下一個步驟是：讓演員在遊戲中破除語言的「符咒」。語言爲什麼會是「符咒」呢？語言是劇場中重要的文學元素，不是嗎？語言是「符咒」，因爲演員最常陷在說話的困局中，而遺忘了「形象」與「情緒」的存在。

那麼，我們何妨設計一個情境是：甲和乙面臨一項衝突，而丙想介入，卻將衝突愈弄愈糟。

演員從自己的生活經驗出發，嘗試編出這樣情境的短劇來。重點是：他們用「外星人」的語言來相互對話，亦即，用一種沒人懂的話來做即興。但需充分掌握角色原本的情緒和形象。如此一來，演員們在樂趣中走進即興的情境裡。

「即興」是一種過程。它來自演員的現實經驗，經由角色的「慾望」將危機拉到高峰，又讓衝突在「慾望」中碰撞。這碰撞並未因先驗的情節設定找到出口，這便是劇場，也是真實生活的寫照。

即興練習是「論壇劇場」的暖身準備。演員們從關心的客觀議題出發，嘗試編出一出情節發展清晰卻充滿挑戰的短劇。最重要的是：結局是開放的，或者說仍有待爭議的....。這時，透過劇中的一個類似「主持人」(1)的腳色，導引觀眾表達他/她們對議題的意見，進而上台取代角色，將自己的意見表演出來。

有一個案例是這樣的：

論壇劇場

範例一

◆劇情分場大綱

◆主題：案子

◆角色：

李思穎，中年女性，廣告公司主管

李小維，少女，李思穎的女兒

A-wu，泰雅族都市原住民

老闆，廣告公司老闆

梁青，廣告公司同事

／第一場 / 公司

李思穎在公司忙碌著。她和同事梁青在討論一個以原住民傳說作為訴求的關於保護溼地的廣告。她們以腦力激盪相互討論該運用怎麼樣的一句話作為廣告詞。

李思穎想起她的原住民朋友 A-wu 是一位作家，一定會有些好點子，決定給她打電話……

就在她拿起電話時，老闆傳喚她去談話，她忙著衝進老闆的辦公室。

老闆和她談景氣不佳，這一年的年終獎金可能發不出來的事情。如果有必要，公司可能須裁員，對象之一是梁青，至於她？可能被迫減薪。她極力苦思……希望透過溼地保護的廣告為公司爭取多些收入，渡過年關。但並不必然那麼有把握。

她憂思著。沒想 A-wu 來電，約她下班後出去談重要的事情。她想起溼地的廣告，心中為之一振。

✍第二場 / 家裡

思穎匆匆回家。一開門見到女兒穿著舞衣在客廳裡練舞，她注意了女兒一眼，發現她的眼眶紅紅的，她詢問為什麼？女兒回答：不想再去兼差賣汽車，因為想專心跳舞。但少了一份收入，便無法幫媽媽分攤房屋貸款，還得向媽媽拿錢去教學舞的學費。

思穎遲疑了半晌，為了安慰女兒，最後還是擠出一副自得的笑臉，告訴女兒不必擔心，因為溼地保護的廣告案可以讓家裡寬裕一陣子。

✍第三場 / 環保組織辦公室

A-wu 在辦公室的海報旁不安的來回走動。

思穎進門，將皮箱中的溼地海報拿出來，開始想和 A-wu 討論廣告詞的事情……

A-wu 表示重要的事情發生，才連絡會員前來研商。思穎焦急的詢問是什麼事情？這才明白就在這塊溼地上將擴建火力發電廠的廠址，進而將填平溼地鋪上水泥。

A-wu 開始運用一些原住民神話中的生態保育傳說，和思穎商討傳單上的用詞……。

✍第四場 / 公司

老闆在公司向大家宣佈好消息：火力發電廠將委託公司做全套的廣告，藉以說明作好環保工作非只可能，且有絕對的把握。

梁青和老闆爭執起來。梁青的辯駁是：首先，火力發電廠必然帶來溼地的破

壞，環保只是電力公司的幌子。再者，從公司的立場出發，既做溼地廣告，也做電廠廣告，完全沒有立場可言。

老闆答稱：公司的立場是以生存為優先考量。

梁青不以為然

思穎因夜昨與 A-wu 談話，上班的晚，這時才進來。

老闆將思穎喚去談話，要思穎接辦火力發電廠的廣告案。假設不配合，只有離職一途....。並告知要梁青領資遣費走路。

思穎的臉色變得難看有加，想一吐心中的憤懣，卻又想起昨日答應女兒的事情。

✍第五場 / 公司

思穎在辦公桌上拿起房屋貸款的銀行帳單，女兒練舞的場景隔著一層紗幕，在舞台的一角出現，象徵思穎的憂忡。

舞台另一角，也隔著層紗幕，是 A-wu 在唱原住民祭儀之歌的場景，同樣，象徵的思穎的兩難。

這時，梁青走過身旁，遞了一張辭呈給她，並透露她老家就住在火力發電廠附近的濱海村莊，她的父親在海坪上養的蚵，已經備受電廠廢燃煤的茶毒，怎可繼續為電廠而做廣告呢？

✍第六場 / 公司

A-wu 從觀眾席上打電話給思穎，告知她現在正在街頭向群眾演講，並散發傳單給觀眾，表達反對火力發電廠的意願，問她要不要來？思穎支吾了一陣....老闆喚她去談話。

A-wu 繼續問思穎下班後來也可以，思穎漠然的放下電話，朝老闆的辦公桌走去。

A-wu 在觀眾席和觀眾討論，如果你是思穎的話，會做出怎樣的決定呢？

* 毅然前往街頭，那麼房貸和女兒學舞的事，怎麼交代？

* 接辦火力發電廠的案子，對於環保只好放諸腦後

* 思穎能夠做出梁青的決定嗎？不行的話，她又該怎麼辦？

A-wu 建議說：我們將重演第六場的場景。任何有想法的觀眾，只要不贊成思穎決定的人，都可以喊停，而後上台表達她/他的想法，取代思穎的角色。

任何喊停的觀眾，都可以先「解釋」再「取代」角色。或者，先「取代」角色，再做出解釋。

註(1)：Augusto Boal 稱這個關鍵性的「主持人」角色為 joker。亦即，可以隨時進出角色，和觀眾產生「對話」的人物。

III. 慾望的彩虹

----埋在心底的彩虹

「慾望」是一種心理欲求。是扮演主角的人，從他/她的生命經驗出發，經由即興表演，將心中的欲求投射到對象身上。但，就像人總是習於表達外在的情緒，而將內心的壓抑隱藏起來一樣，「慾望」較常徘徊在心靈深處，成為記憶中的一道溝痕。

然而，「慾望」其實是跨越心靈天空的彩虹，交疊著多重的色彩。在「百年的孤寂」這部魔幻寫實小說中，馬奎思描寫馬康多鎮上的居民因患失眠症而失去記憶。直到有一天，外型古怪的吉普賽人馬爾魁德斯來到鎮上，給人喝了一種淺色的飲料才恢復了鎮上的記憶。

這真是再神奇不過的隱喻了！弱勢族群集體記憶的失喪，就像尋常人「慾望」的壓抑一般，潛藏在心靈底層，直到喝了「淺色的飲料」後，一切內在的沈重才得以紓解。

「慾望的彩虹」是 Boal 針對戲劇治療而創發的「遊戲」。對於發掘內在的聲音，具有神奇如吉普賽人的「飲料」般的功效。但，差別的是：喝過「飲料」的馬康多居民即刻恢復了記憶；而參與「慾望的彩虹」遊戲的主角，卻得在自我認知的歷程中，漸漸尋找到紓解壓抑的通道。

小馬參加社區大學的戲劇工作坊。她在一項觸摸遊戲後，經由對一支尖筆的聯想，將心中的壓抑訴說出來：「童年時，我喜歡在紙上塗塗畫畫。最常見的是，媽媽總會來書桌旁嘮嘮叨叨...。這一課說，這樣畫不對；下一課又說，那樣畫不好。而後便強迫我畫她想畫的圖像，如果跟著她的意思，便被稱讚是好女孩；不照她的意思畫，便整個下午都叨念我如何又如何地不聽話...一想到這些往事，心裡頭的那塊大石頭便壓得人喘不過氣來....。」

小馬在班上選了一位年紀較大的媽媽扮演她母親的角色。在很簡短的討論後，便上台即興。課堂上，我們運用喊「停」的技巧，讓行動中的演員說出內心的獨白，其目的是為了更了解演員內心的狀態。

第一次即興結束後，五個觀眾上台以雕像將小馬內心的慾望表達出來。小馬選擇了其中三個，將「踢東西」和「敲桌子」的兩個請下台，因為小馬認為她不會對母親這樣做。而後，小馬分別向留在舞台上的雕像訴說心裡的一句獨白。三個雕像分別有機會向扮演媽媽的角色對話，並且從原本的位置一項小馬認定的位置.....。

經歷過這場「遊戲」後，「慾望雕像」在小馬身上產生滲透的效應。在

第二次即興時，她顯得比較願意和母親溝通。她換了一種不是那麼鬱悶的態度，嘗試讓媽媽對她更有耐心一些。

事後，小馬低著頭說出了她的心情。「當那個說『給我閉嘴』的慾望雕像朝媽媽的位置走去時，我有一種很爽快的感覺。」

小馬的壓抑獲致某種紓解，因為她喝下了一口「淺色的飲料」，讓她得以將「爽快」兩個字說起來，而不會感到心底罩著一層親情的黑紗。

亞太傳統藝術論壇學術研討會 學術研討會

Asia-Pacific Traditional Arts Forum/Conference

發言單 Note of Statement

民眾戲劇的社區主張

Peoples' Theater : Imagination and Reality

／鍾 喬 (台灣)Dr. Chung, Chiao (Taiwan)

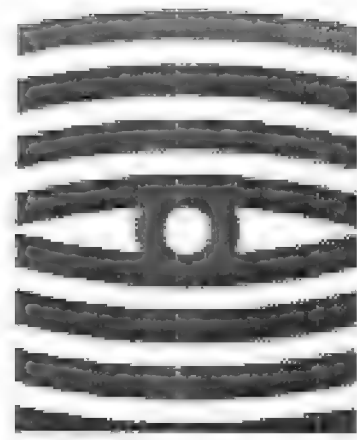
姓名 Name :

國籍 Nationality :

職稱 Professional Rank :

請在發言之後交給工作服務人員，謝謝！

Please hand it to the staff after making statement. Thanks.



亞太傳統藝術論壇

Asia-Pacific Traditional Arts Forum

學術研討會 Conference

神聖性與世俗性的並置與互涉

--台灣道教金籙科儀演出體系研究

呂鍾寬 (台灣)

Dr. Lu, Chui-Kuan (Taiwan)

行政院文化建設委員會 指導

Directed by the Council for Cultural Affairs,

The Executive Yuan, R.O.C.

國立傳統藝術中心籌備處 主辦

Hosted by the Preparatory Office of

National Center for the Traditional Arts

國立藝術學院 承辦

Handled by the National Institute of the Arts

2000/10/1 Taipei, Taiwan

神聖性與世俗性的並置與互涉 ——台灣道教金籙科儀演出體系研究

呂鍾寬

序 論

本文所稱道教金籙科儀，為台灣天師道的道士用於建醮之時全套法事中的主體科儀。由於自古以來道教並不入學術之流，因此連最起碼的道派資料仍眾說紛紜，如太平道、正一派、靈寶派、上清派，或全真、真大道、太一、正一等¹，根據目的之異，則又有丹鼎派、符籙派之分²。依目前道教的實際流傳情形而論，分為以修真養性為目的之全真道，以及以符籙度人為務的天師道。全真道興起於第十二世紀，奉邱處機為宗師³，主要流傳於中國北方的宮觀道院，道士不結家事，並素食，據作者實地調查的瞭解，北京白雲觀、瀋陽太清宮，以及山東嶗山、泰山、湖北武當山、四川青城山、廣東羅浮山等地，都有全真派道士住於觀中修鍊。天師道主要分布於中國南方，過著與常民相同的生活，故學術界也將之稱為火居道。由於天師道在民間從事儀式行為，共產黨統治中國以後，該些活動被冠以封建迷信，因此這一道派的情況頗為隱晦，據實地調查所知，上海、蘇州、溫州、泉州、漳州等地，仍有零星的儀式活動。

台灣民間的宗教活動蓬勃，其中佛教所參與的部分較為單純，加之人們對佛教的認識也稍多，對佛教儀式的範圍、類別等，都有較清楚的認識；此外的所有宗教現象、活動，常被概括性地歸為道教，這種情形就如同音樂活動之中，凡是聲音清、音量小者被稱為南管，聲音雜、音量大者稱以北管的情形一般。在模糊的認識論下，經常出現根本性的錯誤，當然這種情形並不僅見於宗教信仰上，音樂方面也有若干錯誤的認識，例如：本屬於北管的樂曲【百家春】，若干學術性的文章卻將它稱為南管。而屬於銅器的鈸被稱為鐃鈸，按鐃與鈸乃型制近似的兩個銅器，鈸常用於傳統戲劇後場，鐃則屬於法器，多數用於拔亡類的宗教儀式，兩件樂器外型雖皆為圓盤狀，中央鼓起的部分則不一樣，鐃較小鈸較大。鼓吹原屬對一種樂隊編製特徵的描述，台灣民間則將它視為一件吹奏樂器——嗩吶的俗稱，因此凡是提到吹奏嗩吶皆稱以『歛鼓吹』。

與處理台灣民間信仰相關現象的神事人員，人們對佛教系統的認識較為明確，稱呼約有和尚、法師、師父；佛教以外的神事人員，行業的稱呼計有道士、獅公、法師、法官、做事的，...等等，道士又被區分為紅頭道士、烏頭道士⁴。

¹ 關於歷史上道教的教派，可參閱莊宏誼 1986：p.2-3 的論述。

² 道教之符籙派、丹鼎派的沿革，可參閱卿希泰 1986p31-32 的論述。

³ 全真教的源流，可參閱陳教友 1974 一書的介紹。

⁴ 道士之紅頭、烏頭說，可參閱劉枝萬 1983p.70、105、156、195 等節次的論說。

案：道士為從事與道教相關法事的人員之總稱。由於道教的內容複雜，故道士所從事的工作性質仍有基本差異，一種為以道養性與命者，即上文所稱的全真派道士，台灣並無這類型的道士；另一種為以道教法事為工作者，台灣的道士皆屬於此類型。總體言之，道士從事的工作具有地理區劃，北部道士以補運與拜神類儀式為營務，南部道士以拔亡與拜神為職業內容。以台北地區有名的道壇威遠壇、顯妙壇為例，兩者的法事都包括醫療補運與拜神類，台南市有名的道壇集真壇，陳榮盛道士的法事計包括拜神、拔亡，偶而也做醫療補運的法事。道士為行業稱呼，根據性質的不同，他們所從事的工作可分為拜神、醫療補運、拔度薦亡計三種型態。站在生計的角度，道士並無法僅靠一種法事謀生，就如同商人不能只經營一種商品，或教師僅教一門課程。以工作的量言之，要以拔亡與醫療補運為最多，在民國五、六十年以前的農業時代，基於醫療並不發達，人們遇有疾病時主要為求卜於道士，因此像威遠壇、顯妙壇的道士，每月都有將近三十壇的醫療補運法事，而如集真壇等歷史悠久的道壇，每月的拔亡法事仍有二三十壇之多。至於廟宇乃在逢有重大事故的時候舉建，對各地的大廟言之，多為十二年、二十四年、三十年、甚至八十年才作一次醮典，因此道士界流傳著“終其一生能主持一壇醮事為無上的榮耀”，皆能看出廟宇拜神類法事的罕見。

由於不同類型的道事之社會需求不同，從事單一法事如醫療補運或拔亡者能夠生活，至於僅做拜神類法事則無法維持生計。另從法事的性質言之，拜神類儀式的科法複雜，並有層次高、被視為大法的法事；醫療補運的法事規模小，且法事簡單，被視為小法；而拔亡類的法事雖不若拜神類複雜，不過仍有須相當的技巧，法事結構雖不屬於小法，可是出於儀式所處理的內容涉及污穢不潔，仍被視為層次較低的法事。在法事結構與社會心理的雙重因素之下，道士對外宣稱的行業內容或派別就呈現複雜性，例如威遠壇道士對外宣稱的道法為正一派，所做的工作包括醫療補運與拜神，家中神壇供奉宗師斗所列的宗師為道法二門，意指道教與法教，從事廟宇的法事所請的神明為道教系統，醫療補運法事的神明統稱為法教，進一步觀察儀式中的科白文，則法教的真正派別屬於閩山派。

金籙科儀用於拜神類儀式中最嚴肅的場合——三朝以上的醮典，該類法事雖不是道士謀生的工具，由於法事層次高，且科儀種類多，南部靈寶派道士的全套科儀計有：金籙玉壇發表科儀、金籙啓白科儀、揚旗科儀、午供科儀、金籙分燈捲簾鳴金嘯玉科儀、金籙宿啓科儀、金籙道場進茶科儀、金籙早朝科儀、金籙午朝科儀、金籙晚朝科儀、重白科儀、進表科儀、金籙正醮科儀。北部正一派道士的全套科儀計有：發表科儀、啓請科儀、祝燈延壽科儀、解結科儀、早朝科儀、午朝科儀、晚朝科儀、開啓科儀、禁壇科儀、洪門夾讚科儀、重白科儀、宿朝科儀。此外兩者仍有普渡，正一派尚有拜天公。由於建醮的科儀對道士社會地位的認定頗為重要，這種情況與在大學兼若干課之後，就能提昇他在該領域中的份量一般，因此極為道士所重視。金籙科儀源自中國封建時期的統治階級，它的法事結構，基本上與第四世紀至十世紀的科儀是相同的，根據抄本的了解，此套儀式流傳於民間已有

四百年之久，由於儀式經濟與民俗的制約，因此在古典的寫傳文書的基礎上，活傳統已經引入大量的世俗文化，從演出體系的研究可明顯地看出它在神聖性的架構上已經充滿俗世的一面。

壹、道壇結構的儀式性與戲劇化

道教用於建醮的法事，根據法事規模的大小分爲一朝、三朝、五朝，一朝的規模小，法事的主體爲民俗性儀式，因此道壇結構的層級低。三朝法事所安排者爲全套金籙科儀，五朝亦然，後者只多安排經懺類儀式。本文所論的道壇爲三朝以上的建醮法事。

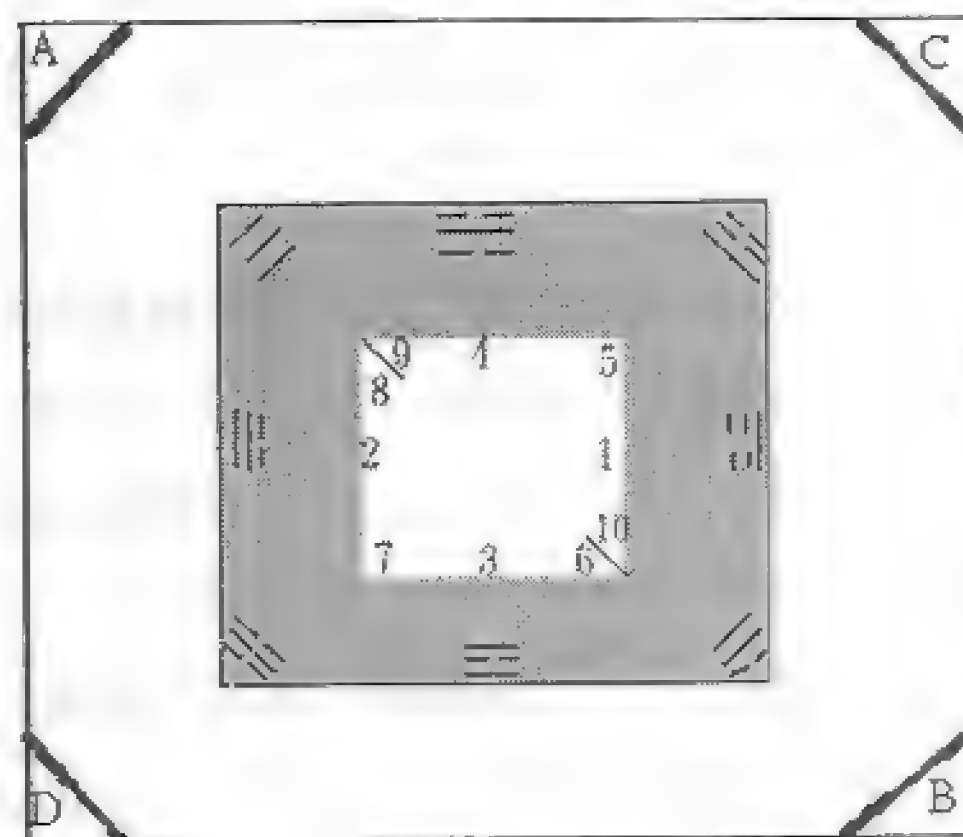
一、道壇空間的演變

道壇爲宣行科儀的場所俗又稱爲道場或醮壇，係由道士根據特定的結構所搭建。廟宇於建醮期間所搭建的壇，除了宣行道教科儀的道壇，並有由廟方搭建的大型牌樓式建築物，也稱爲醮壇。廟方搭建的醮壇分布在廟宇四周，計有天公壇、觀音壇、福德壇、天師壇、北帝壇等。本文所指的道壇，爲由道士搭建的壇所。

（一）理論的道壇空間

宣演科儀的道壇，從南北朝至唐宋，皆一致地於名山洞府或古蹟神鄉建壇，以修建金籙齋科⁵。道壇的結構，據唐代道士杜光庭，金籙壇由外壇、中壇、內壇組成。至於各層壇的結構，據宋蔣叔輿，內壇設十門，中壇安八卦纂，外壇設四門，結構如右⁶：

金籙壇圖



上圖之中，有陰影部分爲中層壇，陰影之外爲外壇，之內爲內壇。符號標示代表的意義爲分別爲：

⁵ 參見陸脩靜《太上洞玄靈寶授度儀》第四，杜光庭《金籙齋啓壇儀》〈序事〉。

⁶ 金籙壇圖，引自呂鍾寬：1994：p.83。

A：天門	1：東方(震)	6：東南方(巽)
B：地戶	2：西方(兌)	7：西南方(坤)
C：日門	3：南方(離)	8：西北方(艮)
D：月門	4：北方(坎)	9：上方
	5：東北方(乾)	10：下方

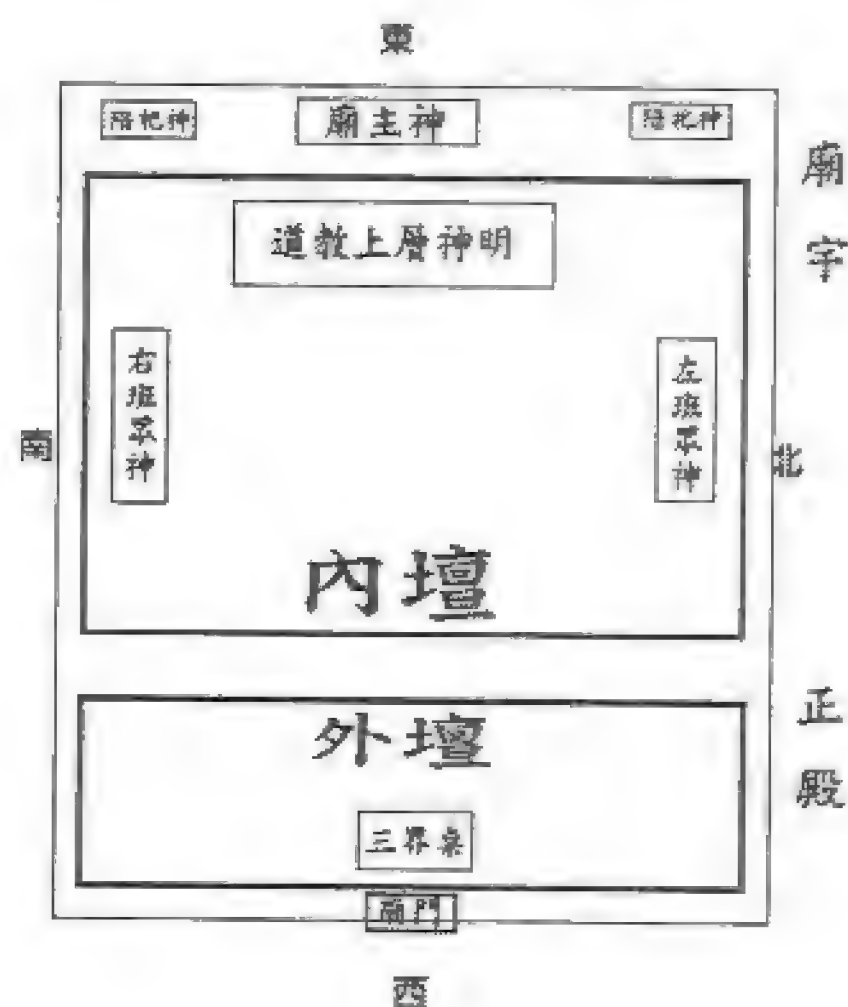
天門、地戶、日門、月門設於外壇，八卦纂安於中壇，十方門設於內壇。阿拉伯數字後面括弧為相對應的八卦方位。據林靈真《靈寶領教濟度金書》，高功道士在內壇宣行科儀，其他的道士與醮官則立於中壇，協助法事或參拜⁷。

(二) 實際的道壇空間

在台灣民間，舉建道教法事的目的為祈求神明賜福，以及風調雨順、物阜民風、闔境平安，因此，場所都在信士聚居的中心一廟宇舉行，從台灣的開發史考之，並未聞選擇名山福地舉建之例。在廟宇之內建壇進行齋醮科儀，空間乃做了適應性的修改，以方便信士從事。

實際道壇空間的改變，包括方位與壇的結構。在名山福地，可就實際的方位建壇以及排壇，因此，道壇的方位與地理方位能互為一致。至於將道壇設於廟宇之內時，由於廟的坐向固定，以台灣各地廟宇的實際情形，要以坐東朝西為多，亦即正殿主祀神明的坐向為面向西方，由於廟宇的神明以正殿為尊，故道壇多搭於正殿。道壇之內以三清大帝為尊，因此無例外地設於正殿主祀神明之前，而三清大帝的坐向為為北朝南，形成道場方位與實際的地理方位並不符合的情形。

其次為道壇的結構，正一派與靈寶派道士它建於廟內的道壇，實際祇為一個平面。在同一平面之上，以廟宇主祀神明為正面，設以道教高層神明的壇幕，兩旁設左班眾神與右班眾神，此一空間形成內壇。內壇之外、三清幕的對面設三界壇，亦即外壇。因此，構建於廟宇內的道壇，以台北市大稻埕慈聖宮為例，它的實際空間如右圖：

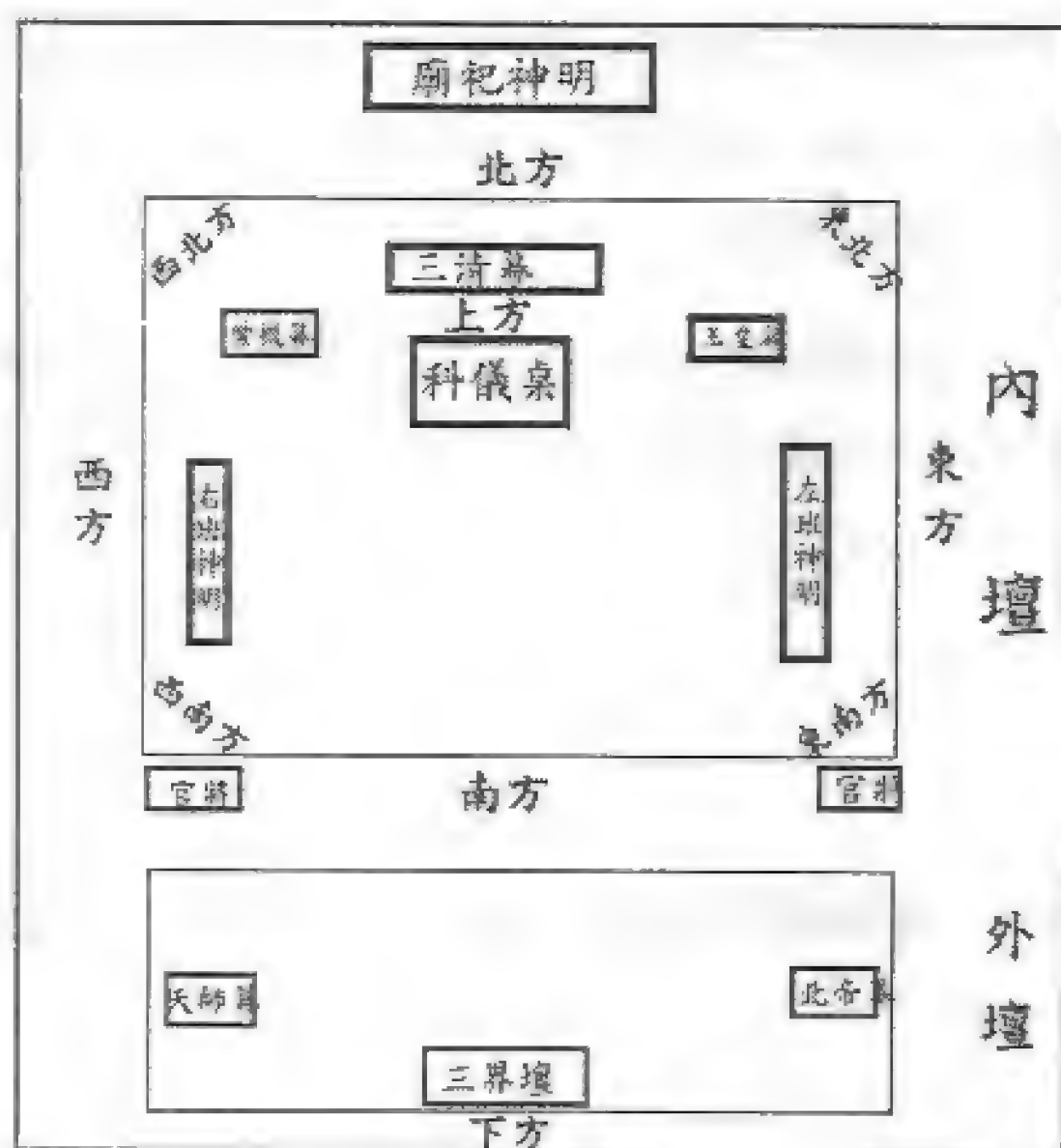


⁷ 古科儀宣行之時道士與醮官的位置，引自林靈真《靈寶領教濟度金書》卷1第21。

從形式觀之，今日的道壇與唐宋時期的道壇明顯地不同，惟如藉著科演的觀察，仍可分析出此一平面化的壇場仍隱含三層壇的結構：內壇實為古代金籙齋壇的內壇與中壇的合併，外壇則為金籙壇的外壇。

二、道壇的儀式性結構

搭建在廟宇內的道壇，儀式方面的結構可分為壇幕神明、以及方位神明。為了具體地了解兩方面的特性，茲將道壇的結構製如下圖：



(一) 壇幕神明

正一派與靈寶派道場結構相同，都分為內壇、外壇。內壇由不同層級的神明幕所組成，正面中央為三清幕—包括玉清幕、上清幕、太清幕，供奉的神明分別為元始天尊、靈寶天尊、道德天尊。三清幕左邊為玉皇幕⁸，供奉玉皇大帝右邊為紫微幕供奉紫微大帝。壇的左右邊分別為左班眾神幕與右班眾神幕，正一派將左右班神明又稱為四界神明，計為天京、地府、水國、陽間。三清幕之前擺置一張桌子，作為科演之用，稱為科儀桌。科儀桌與三中間所形成的空間，靈寶派道士也將之稱為洞案。

外壇的結構，三清幕正對面廟門的前緣擺設兩張桌子，靠內(近廟門)的桌子架高，使兩

⁸ 以三清的坐向為基準。

張桌子呈高低之勢，分別稱為頂桌、下桌，兩者形成三界桌。頂桌放置三個登座，供三官大帝作息，其後擺置一個紙糊的三界亭。三界亭的左邊設天師幕，右邊設北帝幕。

內壇與外壇之間，另設兩幕供奉官將，以便責成護衛道壇。上述的神明都為大幅軸畫，由道士世代代傳承。為了道場的威儀，廟方並另請製作大型的紙糊官將，通例皆為四尊，大型廟宇的大規模醮典如台南市鹿耳門天后宮，則曾製作十尊官將。北部正一派道場之俗，紙糊官將多放置於三界壇的兩側，南部靈寶派道場的通例，則將四尊官將擺置於廟外。

（二）方位與方位神明

道教為多神的宗教，神明系統龐大且複雜，道壇內設有壇幕者僅其中的一部份，屬於層級高或為儀式直接祈求的神明，另有一部分屬於自然界靈氣的神明，則以無形的空間方位表示，於儀式的適當節次依方位予以朝禮。

正一派與靈寶派的方位神明並不同，正一派為五方五老天尊，五方分別為東方、南方、西方、北方、以及中央；靈寶派為十方靈寶天尊，十方分別為東方、南方、西方、北方、東北方、東南方、西南方、西北方、以及上方、下方。

三、道壇的類戲劇結構

道壇為道教儀式的宣行場所，從道壇的佈置以及儀式演出的觀察，可以歸納此一體系與傳統戲劇具有相同性的三個方面。

（一）參與者

道教儀式的宣行，是在具有壇禁的場所舉行，凡是與儀式無關者一律禁止入內，使空間潔淨無穢，為了達到此一要求，因此多設有專門的人員看守壇場。道場內的人員依工作性質的不同，可分為儀式的宣行者、音樂的演奏者、以及儀式的參與者。

1. 儀式的宣行者

儀式宣行者的行業身分為道士，俗稱做事的，也有將之稱為獅公，後者為行業身份的混用。案獅公為從事醫療類法事的神事人員。有些觀念認為廟宇的道教儀式屬於吉祥的，而吉祥又與紅色的色彩關聯，因此將這類型的道士稱為『紅頭獅公』。事實上紅頭獅公為做法事之時，頭上綁一條紅色布巾的神職人員，用於醫療逐煞的場合，它的宗教屬性為法教；由於法教並不為中國古代的學術界所承認，分類時通常被籠統地稱以巫、巫術，民間則通稱以『法子』(fat-al)。

靈寶派或正一派的科儀，皆由若干位道士共同宣行，除了排場性的科儀(發表、啓請、拜天公、普渡)，科演道士的常例，正一派以三名、靈寶派科儀以五名宣行。在每個儀式之中，道士都依職務的不同各做自己份內的事務，情況與戲劇中的腳色分工大體相同。在人事組成上，每壇道教法事由一位主壇，此人的身分與戲班的團主相當，該次的法事由他接洽取得，與演出有關的一切事務，包括道壇所需的物件、道士團、樂師等，皆由主壇道士供應與聘僱。儀式所需的物件如道袍、法器、樂器(主要為武場樂器)－相當於戲劇的行頭砌末樂器，幾乎無例外地皆屬於道士的職業必需品，平時分類裝盛於木製或鐵皮製的箱子，該一物件稱為『道士籠』，此一形式與做法與戲班的情況完全一致。

儀式中的主要道士，正一派與靈寶派皆稱為高功，行業語做中尊、點請，當道士序立時，高功通常站立於中央。這一職位名稱由來極古，紀元第四世紀的道教儀式已有之，以稱法事功力高的道士。高功道士職掌儀式中的內秘大法如存想命神步罡踏斗。位階次於高功一等的道士，靈寶派稱為都講、副講，分別序立於高功的左、右側，正一派稱為左班右班，分別序立於高功的右、左側，都講負責儀式中的唱唸，凡是與演唱有關者，皆由他起唱或領唱；副講負責表白，儀式中的文件(關文、牒文、疏文等)，都由副講宣讀；兩者的職務特性已見於第四世紀。靈寶派的第四位道士稱為引班，立於都講的左側，職司儀式之中繞壇的引領；第五名道士稱為伺香或值香，序立於副講的右側，負責儀式中所需的香料(香、金紙)。

從科演道士的人數觀之，靈寶派較正一派多了引班與值香，且引班、值香都各有專屬的工作，但這並非表示正一派的儀式沒有繞壇法事，或儀式進行中不再須要任何香料，事實上正一派儀式各節次需要香的情形，完全與靈寶派的儀式相同。既然儀式所需的工作(法事)相同，參與演出的道士人數卻有多與寡之別，這乃出於儀式經濟的關係。靈寶派屬於城市道教，經濟較為充裕，正一派源自鄉下的道士傳統，一般言之演出經濟並不闊綽，因此之故，對演出人員乃做了必要的縮小，這種情況猶如業餘北管館閣與職業戲班的演劇活動，業餘子弟館的演劇，人員以多為務，職業戲班的演戲活動，不論前場或後場，人數都相當精簡。

2. 音樂的演奏者

道教儀式藉著音樂闡述，音樂包括唱與器樂，歌唱部分由道士一面做法事一面演唱，情形與戲劇之中演員的歌唱一般，唯一不同者，戲劇中演員需根據扮演的腳色以選擇聲口，道教儀式中，不論正一派或靈寶派，所有道士都以相同的聲口－真嗓歌唱。

任何一場道教儀式，都有樂師為道士的唱腔伴奏，或演奏必要的過場音樂。為道教儀式演奏的樂師屬於職業音樂家，以工作的性質分為吹奏樂師與鼓師。吹奏類音樂的樂師，職業上的專業包括一般的音樂技能，以及專業的技能，一般音樂的技能為樂器演奏能力，與北管牌子絃譜的曲目；專業技能為道教儀式音樂的能力雖然他們的專業上懂得道教音樂

或儀式身分方面則屬於純粹的音樂家並不是道士。

鼓師的職業能力包括鼓與銅器的演奏技巧，專業能力為對每個儀式的節次需有清楚的掌握，內容方面則需有起碼的了解，才能做好份內的工作。由於需對儀式有了解最好的學習途徑就是有宣行儀式的經驗，因此鼓師多由具有道士經驗、且音樂能力較高者充任。銅器的演奏者，常為見習階段或剛出道不久的道士，透過當場的演奏，實習唱腔以及觀摩法事的做法。

3. 儀式的參拜者

道教儀式中的各種法事，藉著道士的家族傳統以保存，至於儀式的社會存在，則藉著另一階層的民眾－信徒以流傳。宣行一壇道教法事，需要不少的經費，與傳統戲劇社會存在的情形完全相同，在封建時期，戲劇是在貴戚的喜好下在豪宅發展，民國以來則在另一形式的資本－廟會經濟之下，在廟前廣場發展。台灣的正一派或靈寶派道教儀式員屬於中國封建時期統治階層的宗教文化儀式經濟不虞匱乏。根據相關的文獻資料顯示，在歷史時期該套儀式已流傳至民間，例如鹿港道士施永吉先生保存一本抄於明崇禎年間的《度人經》，文物蒐藏加徐瀛洲先生，近年從福建蒐集到的大量道教科儀書，甚至有抄於明嘉靖年者。以民間經濟力量言之，能宣行這一套規模龐大的道教儀式者，為各地的經濟集中場所－廟宇。

台灣的金籙齋道教儀式的宣行場所，都在各地區的公廟，所謂公廟就是各鄉鎮民眾共同崇拜的廟宇，例如台北市關渡的媽祖宮或大龍洞的保安宮、大甲鎮鎮瀾宮、彰化市南瑤宮、北港鎮朝天宮等皆是，此外則有角頭式的廟宇，以及私人的神壇。公廟屬於祭區內民眾的公共財產，由地方組成的委員會管理。該一組織負責廟務的經常性活動以及財物的處理，至於由道士團宣行的科儀活動，則屬於機會性的宗教活動，在有特定目的之下舉行，俗稱這種道醮活動為建醮，為此特定目的所舉行的活動，包括組織、經費來源，都屬於獨立運作，與廟方的常態組織之間並無必然的關係。道教儀式中的信眾就是由這個團體所組成，至於絕大多數的信徒則不能參與儀式的朝拜，他們只能在廟宇外自由地禮拜。

組成道教儀式的信眾稱為斗燈首，集合體稱為斗燈會。以儀式經濟解釋，就是為該一法事奉獻最多緣金的信士，功能上則為負責相關祭祀儀禮的組織。由於奉獻最多，因此廟方為他們造一座斗燈，於法事期間擺於廟內，以接納更多的神麻，法事結束之後迎回家中供奉，以增福避邪。一般言之，斗燈的多寡由廟宇所轄祭區的大小、以及特別奉獻的信士人數而定，規模愈大的法事參與者越多，斗燈術也相對地多。由於建醮法事的祭拜結構頗為複雜，故斗燈會根據功能又分為主會、主壇、主普、主燈，以分別掌理醮典建壇普渡以及斗燈等事務。建醮為地方上述年或十數年間難得一見的宗教盛會，因此參與者都很熱烈，斗燈的數目少者數百，多者數千以上，而宣行道教儀式的場所空間都極為狹窄，通常只能容下數十人，因此道教儀式通例皆由斗燈首參拜，其他的斗燈並不能入內。

（二）道場的區劃

視覺上，道壇的最大特點為佈置了許多神明幕，故空間與方向各有定義，傳統戲劇的劇場，除了必要時有桌子或椅子，常態之下則空無一物，空間的性質、功用等，隨著情節的進展而定義。兩者對空間的處與應用方式明顯地不同。

從演出方面的分析，道教儀式與傳統戲劇的劇場，無論空間的劃分、場面的運用，都是一致的。

1. 道士與前場

道教儀式的宣行，除了一般性的禮拜，並有各種專門的法事，它需要藉著不同的肢體動作達成，因此需要可以施行這些動作的空間，此一空間位於科儀桌之前、左右兩班神明之間。由於道場多設於廟宇的正殿，整體觀之，廟宇的正殿雖不小，由於多柱子與供桌，可資運用的整塊空間都很小，因此科演的空間很狹窄，如與傳統戲劇的舞台相較，約略近似於傳統的南管戲劇場。

儀式進行中道士雖皆有職務的區別，演出之時都相同地稱為前場，意指儀式的演出者，他們在宣行儀式之前，需先行穿上與職務相稱的道服，此一動作稱為扮身，與演員在演出之前需穿戴行頭的情形相同。扮身的情形，高功較為複雜，其他道士較簡且都相同；所有道士在穿著之前皆先束上網巾，使頭髮齊整不至於凌亂，網巾並有一個木製的金冠，當束上網巾之後，將金冠扶正，使位於頭頂之上，次為披上道袍，腳穿黑色布鞋俗稱為『包鞋』。關於腳部的穿著，正一派道士有較為一致的要求，白色長管襪子，將褲管紮入襪內不使露出，靈寶派道士則無此做法。至於高功道士，在束好網巾之後，首將一條白色肩巾披在頸部，如同披圍巾般，次為穿上內理、劍帶，再穿上高跟的朝鞋，最後才穿上絳衣。當一切都穿著完畢，再於金冠之上插一支仰，並披上一串素珠。

2. 樂師與後場

道教儀式中的音樂演奏人員，行業語稱為後場，以與前場的道士對稱。案後場一語來自傳統戲劇，包括北管戲、歌子戲、或布袋戲等諸戲劇，都相同地以後場稱音樂的演奏者。道教儀式中的後場，根據所演奏樂器的性質，分為文場與武場，文場為旋律性的樂器，又根據樂師腳色的不同分為頭手與二手，頭手負責吹(大吹或小吹)、殼子絃，二手又稱下手，負責吹與和絃，或洋琴，偶亦見三絃之例。武場為節奏性樂器，分為皮類樂器與銅器，執掌皮類樂器者為頭手，其器有單皮鼓、通鼓、叩板、手鼓；負責銅器者為二手，其器有鈔、鑼。關於場面的劃分、樂師的職掌等，道教儀式中的運用皆與傳統戲劇一致。

後場在道壇中設坐的情形，仍與戲劇場面相同，武場設坐於儀式空間的左側，鼓類樂

器在外側，銅器在內側；文場設坐於右側，頭手的位置在內，二手的位置在外。

道教儀式的後場，從編制的區劃、使用的樂器、音樂語彙，以致於後場樂的曲目等，都與傳統戲劇如北管戲、布袋戲完全一致。

3. 香辦與檢場

除了經懺類的儀式屬於靜態的課誦，科演類儀式的結構有相當的複雜性，隨著不同的節次，經常需要相關的物件諸如拜氈、文件、紙糊表馬與官將等，使用該些物件之時須有人員在當場服務以應儀式之需。道教儀式中所需的這類物件在大型的建醮法事通常都設有專職人員－香辦，統籌準備以及管理，當儀式需要之時立即拿到場面中交付給高功道士。

貳、音樂的神聖性與世俗性

音樂為道教儀式的重要組成之一，沒有音樂，科儀雖仍能以宣誦的方式進行，不過儀式必將缺乏莊嚴性以及神聖性。全套的靈寶派與正一派科儀書，大體上於宋代已經形成，它的古典性無庸置疑，至於音樂方面，在神聖性的架構下，仍吸收了當地的俗樂傳統。

一、文本

道教科儀本文的組成分為曲辭、表白以及神明聖號，三者的辭文結構各有特徵，至於與音樂的關係，曲辭為歌唱式，表白與神明聖號以誦念，不過靈寶派與正一派的誦念方法仍有區別，靈寶派以具有音調的方式並加上法器為節，正一派則在過場樂的演奏中念誦。

（一）存思性的歌曲

台灣的兩個道派所使用的歌曲，體裁頗為豐富且歷史久遠，其中思想或境界層次最高者，有步虛、淨壇咒、迷羅範、入戶偈、衛靈咒。

步虛調已見於第四世紀，據云為曹植所製，最初用法為朝禮玉京山之時所唱，稱為玉京山步虛經，實例能見六朝時陸脩靜所創的《洞玄靈寶授度儀》，整套步虛經由十首步虛辭構成，由於篇幅很長，因此也稱為大步虛，這套步虛辭目前仍完整地使用於靈寶派的早朝、午朝、以及晚朝科儀之中。

步虛辭的文本內容，多為存思養鍊過程的描述，或境界的比擬，如早朝步虛辭：

旋行躡雲綱，乘虛步旋紀，吟詠帝一尊，百關自調理。呼命八海童，仰攜高仙子，
諸天散香花，肅然靈風起。夙願定命根，故致標高擬，歡樂太上前，萬劫由來始。

嵯峨旋都山，十方宗皇一，巖岩天寶台，光明焰流日。煒燁玉華林，舊燦耀朱實，
常念餐元精，鍊液固形質。金光燦紫微，窈窕大乘逸，慈悲度一切，皆念達上清。

【旋行躡雲綱】之中，旋行、乘虛、吟詠、呼命、仰攜，都屬於道家鍊氣的功法或關鍵性詞彙，百關、八海童、高仙子、命根、太上，則為人體部位的形象化，技巧上一如屈原經常以花卉擬人。午朝的玉京山步虛經：

俯仰存太上，華景秀丹田，左顧提鬱儀，右盼攜結璘，六道冠梵行，道德隨日新。...
沖虛太和氣，吐納流霞津，胎息靜百關，寥寥究三便。泥丸洞明景，遂成金華仙，
魔王敬受事，故能朝諸天。...大道師玄寂，昇天友無英，公子度靈符，太乙捧洞
章。舍利耀金姿，龍駕脩來迎，天尊盼雲輿，飄飄乘虛翔。香花若飛雲，氛靄茂
玄梁，頭腦禮金闕，攜手遊玉京。

【俯仰存太上】的氣息鍛鍊層次更高，其中沖虛、吐納、胎息，屬於氣息鍛鍊的方法，太上、丹田、泥丸、天尊、金闕、玉京等，為身體的部位，至於金華仙、飄飄、若飛雲、氛靄等，則是所達境界的景象。晚朝的玉京山步虛經

巖峨九龍駕，乘虛以逍遙，八天如指掌，六合何足遼。眾仙誦真經，太上唱清章，
香花隨風散，玉音成紫霄。五苦一時送，八難順經消，妙在靈寶宥，興此大法橋。
天真帝一君，藹藹冠耀靈，流煥法輪綱，旋空入無形。虛無撫雲璈，眾真誦洞經，
高仙拱手讚，彌劫保利亨。至真無所恃，時在轡飛龍，長齋會玄都，鳴玉扣瓊鐘，
十華諸仙集，紫煙結成宮。

道教科儀中的存思養鍊類的文本，文句雖易讀，沒有氣息調養的經驗，則不容易理解其文意，至於它的內容，完全沒有涉及俗世的事象或物象。

（二）歌頌性的歌曲

金籙齋道教儀式，藉著宗教的形式進行氣息養鍊的事實，它一方面既為信徒服務，故也融入與信仰有關的法事。信徒舉建大型道教儀式之目的，為祈求神明賜予福祿，在人與神關係之中，祈求的方法為心誠以及奉獻，道士的方法並包括讚頌。

建醮雖為應信徒之請所舉行，信徒所崇拜的神明，多數為一般民間信仰的神祇，如媽祖、五府千歲、保生大帝等，且道壇也多搭建於這些神明之前，然而在三至五天的系列道教科儀的宣演中，道士並未稱頌祂們，所讚頌者皆屬於道教系統的高層神明，如玉清元始天尊、上清靈寶天尊、太清道德天尊，或與法事直接關係者，如天師、北極玄天上帝，而經文的功德也為道士極力稱頌。

儀式中讚頌三清大帝，仍為靈寶派三個朝科的重要法事之一，在三拈香中，皆分別向

三位大帝稱頌。三拈香為藉著歌唱以及舞蹈讚頌三清，宣演的時間約需三十分，如歌唱的速度稍慢，則需四十分鐘，從時間長度可見法事的重要性。這類歌曲的詞都較為簡潔易懂，不若存想類歌曲之深奧，如早朝【三清讚】的歌詞為：

【玉清讚】清微天玉清境，道祖凝真無色頂，梵氣彌羅帝一尊，神光輝映虛空境。....

【上清讚】禹餘天上清界，大道玉宸君主宰，金闕玄壇會帝真，龍章鳳篆傳經教。...

【太清讚】太赤天太清府，道德玄元尊所部，降氣分身應化初，隨機設教超仙主。...

每章皆為兩段，每段四句，各章的句數、句法都相同。同一體裁的讚頌歌曲也都相同地用於《午朝》與《晚朝》中。

（三）俗曲的引用

儀式之中引用俗曲的情形，正一派道士為《敕水禁壇科儀》，靈寶派道士為《午供科儀》以及《道場進茶科儀》。

1. 正一派科儀的北管牌子引用

道教金籙科儀的核心為三個朝科－早朝、午朝、晚朝，以儀式的目的言之，道士透過三個朝科的科演，將表達信士崇修醮典意旨的疏文，分別上達於最高級的道教神明，靈寶派為三清大帝、紫微大帝、勾陳大帝，正一派為度人三十二天大帝、雷聲普化天尊、北斗九皇星君。另一方面，道士(以及信士)藉著朝科，於一日三時行道，以達到修煉身心的目的。由於道壇具有提供宗教與修煉的雙重功能，其空間的重要性由此可見故除了講究外型的佈置並注重它與八卦方位的關係以及潔淨不染污穢。為使道壇有形與無形上皆盡其完美，做法上為藉著具有功能性的科儀以達之

根據唐宋時期的道教科儀，三朝科儀之前的預備性科儀有《宿啓》、《禁壇》、《分燈》、《金鐘玉磬》，靈寶派道士的金籙齋法事，預備性法事仍與古科儀相同。正一派的法事由於民俗化的緣故，因此已經有些改變，科儀名目方面演變為《開啓》、《禁壇》、《祝燈》、《金鐘玉磬》，且前兩科儀移到《拜天公》之前夜，亦即三朝科之後宣演，《金鐘玉磬》則在午朝科儀中宣演。由於《拜天公》為民間信仰最重要的宗教儀式，因此正一派道士將《禁壇科儀》移到該儀式進行之前的夜晚，再次進行道壇的潔淨工作，仍可看出道士與信士對該一科儀功能的認識。

《敕水禁壇科儀》對正一派、靈寶派道士科儀的重要性、功能皆一致，不過詮釋的方法則有差異，靈寶派道士以歌唱的方式宣演，正一派道士則以戲劇性的方式宣演，第一段〈敕水〉為類似舞蹈式的表演，第二段〈禁壇〉為戲劇化的表演，儀式之中並引用大量的北管音樂，包括曲調與曲辭。茲將五方結界的科儀文本與引用自北管牌子的文本並排如下，其中標楷體 12 號文字為科儀文本，楷書體 10 號文字屬於引用北管的文本：

【僻邪盪穢咒】吾持寶劍號龍泉，出匣光輝耀九天，哮吼一聲空裡去，飛步直到太虛前。日月風雲生兩伴，速起祥雲擁八仙，凡人見之災殃滅，鬼魅聞之入九泉。太上與我持妙訣，行罡步斗繞壇場。

【醉花陰】披星離城疊，伏龍駒迢迢行那萬里，銀河轉，斗上星回。白茫裡曲徑高低，勤整備覓珠璣，我也顧不得冷露濕征衣。虎穴龍潭，俺可也覓蛛跡。

【東方結界咒】吾今結界至於東....。

【喜遷鶯】遙望著 一輪旭日，猛回頭千里雲密。.....

【南方結界咒】吾今結界至於南，.....

【四門子】呀呀呀 這馬兒一聲聲不住嘶，.....

【西方結界咒】吾今結界至於西，.....

【刮地風】半空中 雲陣陣起，看看看，看金鼓連天塵似飛，.....

【北方結界咒】吾今結界至於北，.....

四首引用自北管的文本，為牌子〈倒旗〉的曲辭。上述文字為經由科演所形成的新文本，以文本的屬性，科儀文為道教的，具有神聖性之意涵，引用的北管資料為戲劇性的，世俗的屬性頗為明顯；如分別以符號 A 與 B 表示神性與俗性，則演出時形成的新文本為 A1-B1-A2-B2-A3-B3-A4-B4-A5，從從辭亦連貫性方面解析，文本顯得極為不協調，且文意前後並無關聯。從當場演出觀之，五方結界咒係以戲劇式的方法詮釋，咒文用高聲宣白，句子間並加入戲劇鑼鼓，使具有神聖內容的文本，仍以世俗性的型態呈現，因此，演出的方法上，A 與 B 仍有取得展演形式的一致性。

2. 靈寶派科儀的南管曲引用

靈寶派科演時與世俗音樂有關者，為從南管之中引用適當的文本於《道場進茶》與《午供》，其他的道場科儀並未見引用世俗音樂文本的情形；至於拔亡類科儀則大量地引用南管曲的文本，包括曲調與曲辭。

《道場進茶》引用南管曲之時，固定地穿插於〔三拈香〕〔懺悔〕之後的〔上香獻茶〕法事，為這並非固定的科法，是否引用南管曲由兩項因素決定：時間是否充裕、道士的曲目有否南管曲。

《午供科儀》是靈寶派道場法事每日中午皆須宣演的儀式，根據所獻供品的多少，分為五獻、七獻、以及九獻，每獻一物，道士就唱一闕稱頌所獻物品的歌曲。至奉獻完畢，如果時間充裕，高功道士經常演唱南管曲，以娛神明以及信眾，常用的曲目有【有一仙童】、【四時景】、【異品鍾靈秀】，惟這三首的曲調雖出自南管，曲辭的文本仍非科儀書所有，

不過目前仍無法確定是否為南管的文本。確鑿屬於南管的文本，且曾被道士引用於建醮法事中的曲子有【非是阮】、【繡成孤鸞】。《午供》的科演中⁹，科儀文與南管曲並置的情況如下：

【步虛】(略)

〔稱法位〕(略)

〔啓聖〕(略)

〔獻供〕

【香偈】金爐纔熟五茗香，道香德香無爲清靜香，香氤氳達九天，諸真聖洞照鑒，願醮主福慶綿綿。(下略)

〔科白〕伏以：以今醮主虔備午供已畢，上祝道祖萬年春。(下略)

南管曲【非是阮】非是阮忘恩義，婆恁今聽阮從頭訴起。因前日賊馬亂，阮一身才流落在許深林邊。幸得伊相遇見，伊說是誠實君子，阮即共伊相隨侍。(下略)¹⁰

將《午供》儀式演出的文本並列，呈現出科儀文的道教屬性之中，加入引用的南管曲爲描這位柔弱女子逃難的遭遇，充滿人間悲歡離合的氣氛，前後的文本顯得頗不協調。從演出的總體觀察，科儀文之〔獻供〕部分，所用的曲調乃南管樂曲的引用，因此音樂上已經有所調和，衝突性並不若文本之間的明顯。

二、樂曲

樂曲指音樂中的曲調部分，此外與音樂有關者尚有歌唱的文本、樂器、樂隊、演奏與演唱法等。道教儀式中的樂曲，分爲道士的演唱與後場的器樂。

(一) 道曲

由道士演唱的部分，台灣的道士界無總稱式的語彙，不若後場的器樂將之通稱爲過場樂或後場樂，爲了便於區別前場的唱腔與後場樂，本文將道士的演唱部分統稱爲道曲，而中國學者習慣地將之稱爲經韻。根據樂曲體裁道曲可分爲引子類與正曲類，引子類爲吟唱式，節拍自由，有單純的吟唱如正一派的【步虛】、【散花】，靈寶派的【水白】、【魔王歌】，以及伴奏式的吟唱如正一派《開啓科儀》的【啓三清】，靈寶派朝科〔三拈香〕

⁹ 《午供科儀》的全文，可參閱大淵忍爾 1983：p.263-266。

¹⁰ 南管曲【非是阮】全曲，可參見張再興 1992：p.229-230。

法事中的茶讚；正曲類有固定的拍法，並有樂隊伴奏。

正一派與靈寶派的科儀有基本的共同性，道法並有相同之處，至於音樂系統中的道曲則毫無任何關係，雖然如此，從源流方面分析，兩者皆一致地可分為固有音樂、以及吸收的世俗音樂。

1. 道教固有音樂的穩定性

道教固有音樂的定義，指屬於正一派或靈寶派原有者，至於“原有”的界定，為透過與台灣傳統音樂具有歷史性的樂種，包括南管北管的綜合比較後之結論，意指該些曲調僅存於道教儀式之中，而不見於其他的傳統音樂。

凡屬於古科儀已有的歌曲體裁，正一派如【步虛】、【散花】、【三清樂】、【衛靈咒】、【入戶偈】、【入經偈】、【出經偈】，演唱這些文本的曲調都屬於道士所固有，未見於藝術性的樂種南管、北管，或其他民俗音樂。

正一派道士固有的道曲極具穩定性，不但同一名道士於各不同道壇演唱的曲調皆一致，實例為，作者從民國八十七年以來，每年都會前往台北市大道埕慈聖宮的三月媽祖生、或九月的媽祖飛昇法會，主壇道士不變地都為該宮的駐廟道士朱坤燦道長，前後歷十三年的法事之中，演唱【步虛】或【入戶偈】的曲調都未曾改變，且唱唸口法亦極為穩定。至於不同道士之間的唱腔，根據針對各道壇，如台北市北投區鎮安宮、樹林鎮濟安宮、桃園市鎮輔宮、三峽鎮祖師廟的建醮調查¹¹，科儀中的道曲彼此都相同。

今日仍有金籙科儀的靈寶派道士，分布於清水鎮、鹿港鎮台南縣市、以及高雄縣市，至於金門、澎湖雖也有靈寶道士，不過所能者已屬於簡略科法。靈寶派科儀中所用的歌曲體裁歷史古老者，如【步虛】、【三清樂】、【三啓頌】、【彌羅範】、【淨天地神咒】，演唱時所使用的曲調仍極為穩定，同一名道士於不同時間空間下，所演唱的上述旋律是一致的，實例為從民國七十六年至八十七年之間，作者曾長期觀察台南市陳榮盛道長的唱腔，分別於佳里鎮金唐殿、鹿耳門天后宮、西港鄉慶安宮、高雄縣茄萣鄉正順廟、台南市天壇等地的科演，【步虛】或【三啓頌】的曲調皆無不同。至於不同道壇之間，如陳榮盛、陳錦錫、賴龍飛、金登富等四位道長，上述曲調仍彼此一致。

2. 與世俗音樂的互涉並置

道曲與世俗音樂互涉並置的情形，靈寶派要比正一派更為深入與普遍。正一派科儀文並無以世俗曲調演唱的情形，只於《禁壇科儀》完全地引用北管牌子〈倒旗〉，產生儀式與戲劇的並置現象，至於其他科儀文本的曲調，皆屬於正一派道士所固有。

¹¹ 文中所例舉之正一派道士建醮法事的詳細資料，可參閱呂鍾寬 1994：p.435-436 的〈田野資料〉。

靈寶派道場的道曲與世俗音樂的關係，則有互涉與並置的雙重現象。科儀文本引用世俗樂的情形，分別有出自南管、北管、以及潮調。引用南管曲調者，有《啓白科儀》的【香偈】、【水偈】，《宿啓科儀》〈啓聖〉之【北極佑聖】、〈啓師〉之【泰玄都省】。引用北管曲調以演唱科儀文者，分別有《金鐘玉磬科儀》之辟非牒、禁壇牒、含陰牒昌陽牒，《敕水科儀》之辟邪盪穢咒、水解咒，《禁壇科儀》的五方結界咒。引用潮調者，爲《禁壇科儀》的禹罡咒。至於儀式中與世俗音樂並置的情形，已如前節〈俗曲的引用〉所述，靈寶派道場的俗曲引用都出自南管曲，由於文本曲調皆與南管曲無異，形成在莊嚴的宗教儀式之中演唱世俗音樂的特殊現象。

（二）後場樂的世俗化

正一派或靈寶派的儀式後場樂，都一致地引用自當地的北管音樂，且運用的方式並與戲劇的場面相同。

1. 器樂

道教儀式中的器樂分爲鼓吹與絲竹¹²，凡是儀式的開始與結束，不分派別地域，皆一致地演奏鼓吹樂，其曲目來自北管譜或牌子。儀式中的純肢體性法事，如正一派四個朝科的〔飛罡進表〕¹³、《敕水禁壇科儀》的〔召四靈〕、〔五方結界〕，靈寶派朝科的〔三拈香〕、〔禮十方〕¹⁴，後場皆奏以器樂作爲道士動作的襯托，所奏的器樂仍引用自北管，曲目有譜與牌子，以作者所見之例，北部正一派後場較常用牌子，南部靈寶派後場較喜用譜。

2. 鑼鼓

器樂之外，道教儀式後場樂並有鑼鼓。鑼鼓有兩種用法，一爲穿插於鼓吹之中，另一情況爲單獨的演奏，作爲科介或說白的襯托。鼓吹樂中的鑼鼓如【火炮】、【紗帽頭】、【五槌頭】等，與北管牌子的鼓介相同，說白中的鼓介爲二鑼、三鑼，與北管戲(新路戲或古路戲)中說白加鼓介的用法完全一致。

參、儀式詮釋方法的聖俗並置與互涉

根據道教的經典金籙齋科的目的是在於爲國主帝王鎮安社稷¹⁵，當代施用於民間的該一

¹² 道教儀式後場樂器樂的分類，與民俗音樂中的陣頭音樂略異，鼓吹指粗吹，以大吹(噴吶)主奏，絲竹指細吹，以小吹(嗩)及絃類樂器合奏。

¹³ 正一派的四個朝科分別爲：早朝、午朝、晚朝、以及宿朝。

¹⁴ 靈寶派的朝科分別爲道場進茶、早朝、午朝、晚朝。

¹⁵ 金籙科儀的目的，引自唐度光庭《金籙齋啓壇儀》之〈序事〉。

科儀，對象雖已為社會大眾，科儀中卻仍保存此一古老的金籙科儀目的，如靈寶派《早朝科儀》〔三拈香〕的科白文

臣等皈身皈神皈命大道，首體投地，仰依太上三尊、十方眾聖，願以是功德上祝當今皇帝 玉陛下。伏願：皇基益固，國祚昌隆，聖壽齊浩劫之年，帝道越羲皇之化，六宮安靜，百辟忠良。

從科儀文書，我們可以清楚地察知建醮儀式的封建時期的功能；對信士而言，建醮為純粹的祈求地方安寧、生活富足，因此道士在闡述科儀之時，都適量地引用戲劇語彙，以方便人們對儀式的瞭解。

一、儀式核心結構與道家養鍊功法

源自中古時期金籙科儀的建醮儀式，它的核心儀式由《早朝》《午朝》《晚朝》組成，亦即古科法所稱之“一日三朝行道”。為了建立道壇的結構性，朝科之前並有《宿啓》以啓建壇場，最後則有《正醮》(或《宿朝》)以解壇，並設醮宴請諸司神明聖眾。

朝科的宣行時辰不同，分別為清晨寅時、日間午時、以及薄暮戌時¹⁶，目前廟宇啓建的三朝醮，正一派道士宣行三個朝科的時辰完全與古科法一致。至於靈寶派道士則於五朝醮典方有三個朝科，宣行此三科儀的時間並調整為：《早朝》為用過早餐之後，《午朝》於下午一或二點，《晚朝》為用過晚餐，約七點半之後。靈寶派道士宣行朝科的此一異動，與儀式的省略有關，至於儀式的省略又與儀式經濟的縮減密切關聯。

正一派與靈寶派三個朝科的宣行時間、目的雖不同，法事節次則完全相同，兩者的核心法事且皆為：入戶—衛靈—鳴法鼓—發爐—入意進疏表—復爐—出戶。以科儀為中心的考察入戶(出戶)為進入(步出)道壇之內，方能宣行法事，亦即古齋壇的內壇。根據中古時期道士的作息他們設有壇與靖壇為做法之用靖室則為修鍊之需，六朝時期的道士多有靖室之設，以從事道行之鍛鍊。在靖室內的鍛鍊，常見的方法為叩齒、存想，叩齒法為分別擊叩上下齒列的左邊、右邊、以及中央，據云經常行叩齒之法，將可避邪延壽¹⁷。朝科中的鳴法鼓實即叩齒的另稱，此節法事，高功道士須叩齒二十四下。

對道士的修鍊而言〔發爐〕應為核心功法它的意思為引發丹田中的爐火以運氣命神正一派與靈寶派朝科的發爐方法一致發爐咒文為

無上三天玄元始三氣，太上老君。召出臣等身中三五功曹、左右香官使者，左右捧香、驛龍騎吏。...願得太上十方正真生氣，下降流入臣等身中，令臣向來所啟之誠，

¹⁶ 中世紀三個朝科宣行的時辰，引自王契真《上清靈寶大法》卷 33。

¹⁷ 道教脩鍊方法中叩齒的功效，引自陶弘景《真誥》卷 15 之 10。

速達還謁至真無極大道。...

〔復爐〕爲〔發爐〕的完成其咒文爲

香官使者、左右龍虎君，左右捧香驛龍騎吏、持香諸靈官，當今臣等道場之所，自然生金、液、丹、碧、芝、英。...

據正一派道士的玉訣，金、液、丹、碧、芝、英爲五方至真之氣，復爐之時，道士存諸至真之氣化爲金光之氣，從鼻收入黃庭，此法乃養生的妙道¹⁸。

朝科的儀式主旨，爲呈疏或表給道教的最高層神明，正一派的方法爲〔飛罡進表〕，靈寶派爲〔伏章〕。伏章屬於鍊氣存想的法事，由高功道士伏於科儀桌之前行事，全套存想的過程如下：

存想太陽日英、太陰月華，照於左右，五星所在，三氣達身。圓像出在頂上，洞徹內外，千和萬合，自然成真。真中有神，長生太君、無英公子、白元尊神、太乙司命，桃康合延，執符把籙，保命生根。上遊上清，出入華房，人冥之內，細微之中。下鎮人身，泥丸絳宮，中理五氣，混合百神，十轉迴靈，萬氣齊仙。急急如太上律令敕密唸：一切從心起，萬物自發生。

存想：心中生赤氣之圖，湧出長生太君、朱衣真人，乘三丹田中三氣，自頂門出。想有麒麟、麟索二大天丁，四靈官乃是青龍神吏，高功自坐獅子車輦，同捧表靈官，直過天寶台，過罡風世界。

密咒：陟彼罡風界，我身入帝都，魔王眾所居，佩符朝元始。

伏章的第二種方法

存想：一切從心起，萬物自發生。

心中湧出長生太君，如真人狀貌，自身是也。

存想：麒麟、麟索二大天丁大將，同入天寶台，合指息，直上十二重樓(咽喉)，直上虎豹關(喉中二孔竅，右一竅室火豬大將，左一竅婁金狗大將)，直上泰玄都省府(口也，舌爲正一天師)，同出紅色氣，口露唇紅。有下丹田(口)、中丹田(鼻中)、上丹田(眼中膈)。又至日月門(兩眼)，存二魔王(兩耳)，直上罡風世界(額)，存想天罡諱字，吹去。

存想：魔王稽首遵命，先過三十二天，想眼(東方八天帝)、想口(南方八天帝)、想鼻(西方八天帝)、想耳(北方八天帝)。

眼、口、鼻、耳，指東、南、西、北，各有八天帝，合三十二天帝，直上七寶台，進上萬象森羅殿(元旦黃金殿，春琉璃殿，夏寶珠殿，秋白玉殿，冬水晶殿)。

又上三清殿(頂門)，奏上通明殿(金冠仰)，想正一天師，跪下傳宣。高功俯伏丹墀，存讀表人爲正一天師，想捧表人爲監齋使者。

¹⁸ 復爐與養生的關係，引自桃園縣大園《廣勝壇玉訣》。

叩頭拜謝，即叩齒三拜謝，三清上帝、玉帝。

帝即復回，存想自身即長生大君，天師并引進捧表仙官，一行將吏各退回玉清天宮，或九天應元府。從金冠上回天門，謝天樞院使相真君，就下七寶台(金冠)，隨從將吏各歸泥丸宮，即過三十二天界(耳鼻口眼)，上元天宮此上。回罡風世界(額)出日月門星道(兩眼)，歸上丹田(自中膈)、中丹田(鼻)、下丹田(口)，回泰玄都省府(舌)，中元仙官此上。再回虎豹關十二重樓(喉)，歸天寶台(心)，下元仙官此止。再回二十四重樓(腸有二十四曲)，出尾閭(夾脊雙關)，而歸壇所。存尾火虎、箕水豹二大神將，皆護衛左右，自己長生大君，立在中央，帥將依舊護衛壇界，壇中四角大天王侍立護衛。

高功密唸，咒曰：闡揚道教，流通興行。

又密唸群仙咒：群仙登紫府，鳳闕轉光輝，乘雲彪鶴馭，瞻仰及徘徊。仙宮辭玉帝，親敕准命回，各歸本原所，安鎮赴壇幃。急急如律令

二、一般性的崇拜儀節

道教儀式的核心為闡述儀式主旨的內祕性法事，並貫串以人對神的崇拜儀節，以及道士之間或道士與信徒間的儀節。內祕的核心法事雖為養鍊的，從目的性方面言之，並不為當前參與儀式者所知，建醮的主旨以祈安植福極為目的極為明顯，例如正一派《午朝科儀》的〔懺悔〕：

...以今奏為奉道，○等泊家眷等，開建瑤壇，脩崇醮禮，延奉高真，昭答天恩，消災度厄，增福延齡，仰祈景貺。孚佑平安，家居迪吉，火盜雙消，公私兩利，百事亨通。...

由於建醮的目的為求祈神明賜福，因此，每個儀式之中皆反覆地向神明祈謝，這種情意識的願望，仍藉著肢體語言表達。

(一) 道士與信徒間的儀節

每個道教儀式由十數至數十個法事片段組成，宣演的時間通常皆須一小時，朝科則為二至三個鐘頭。如此長大的儀式主要為藉著道士的法力以及科儀的宣說，以達到祈神賜福的目的。科演的主要人物雖為道士，儀式的主角則為信士。信士對儀式的目的雖極為明確，對儀式過程則一無所知，因此對神明的禮拜都在道士的引領之下從事。

當法事節次須由信士參與之時，道士會予以示意，其方法，在手執朝板的情形下，雙手捧持朝板於胸前並指向信士，同時行揖禮¹⁹。二為雙手抱拳如執朝板的姿勢，同時指向

¹⁹ 道教儀式之中，站立行小幅度曲身的行禮動作，稱為揖。

信士行揖禮。

（二）對神的儀禮

道教科儀的顯性功能為朝禮神明，朝禮的方法，一為須有忱悃的心，二為以繚繞的香煙，深邃的心意藉著香煙上傳於高天，科儀對此兩者的關係有明確的闡述：

恭聞：道由心學，心誠而有感必通，性假香傳，香雲而無遠弗屆。一煙纔起，九氣斯凝，炷金爐而飄渺成雲，徹玉京而徘徊作蓋。上通三境，下達十方，精意潛通，眾真交會²⁰。

將誠意上通於天，方法上為藉著香煙傳達此一信息，因此全程的儀式信士手上都持著香炷。在無特定朝禮的法事，信士手持香炷立於內壇與外壇交界處，當需要朝禮神明時，則隨著高功道士做禮拜動作。

根據肢體運動形式的不同，信士朝禮神明的動作分為禮拜、跪拜、叩拜。禮拜為手持香炷站立行禮，如正一派朝科〔上五老香〕之朝禮五方五靈天尊²¹、靈寶派朝科〔禮十方〕之朝禮十方天尊，道眾逐一地隨方朝禮，信士隨著禮拜。跪拜為雙腳膝蓋著地拜禮，如各個科儀的〔稱法位啓聖〕，高功道士跪於科儀桌前逐一啓請聖號，信士跟著跪於禮拜席，每禮請一階的神眾時，高功皆行朝拜之禮，信士隨著跪拜。叩拜為跪姿身體前曲，將頭部觸地的儀禮，行此禮者，如正一派朝科〔飛罡進表〕、靈寶派朝科的〔伏章行事〕，當欲進表文之時，高功道士伏俯於道壇，信眾隨著做跪叩之禮。

三、戲劇性闡述方法的引用

金籙科儀最世俗化的層面，為引用傳統戲劇的技巧於儀式之中，包括科介、說白、以及鑼鼓，道士在這方面的技術運用與戲場上的用法大體一致。

（一）科介的戲劇化

科介指具有戲劇性的動作。靈寶派與正一派道士對戲劇動作的引用，呈現道派的差異性，手法上各有特點。

1. 靈寶派的戲劇化法事

靈寶派科儀中引用戲劇式表演的法事有〔斬命魔〕。〔斬命魔〕為《敕水禁壇》中的

²⁰ 引自靈寶派《金籙祈安啓白科儀》，科儀書可參見大淵忍爾：1983：p.257。

²¹ 正一派五老天尊的名諱格式為：東方(南方、西方、北方、中央)九氣(三氣、七氣、五氣、一氣)青靈(丹靈、皓靈、玄靈、黃靈)始老(真老、素老、元老、黃老)天尊，並無專設的神幕。

一段法事，命魔為邪惡之精的形象化，它進入道場企圖奪走凝聚精氣的香爐。高功道士乃仗劍與之相搏鬥，最後將它收伏並封禁於鬼門。

〔斬命魔〕的詮釋法，各地靈寶派道士都以相同的方式處理：以一名道士扮為法師，另一名道士裝扮為命魔。法師的造型，身穿道袍，手執天師劍；裝扮為命魔的道士，臉帶面具，身披具有虎紋的短襖，腳穿草鞋。

〔斬命魔〕的法事分為兩段，第一段為命魔四處找尋金爐，第二段為法師與命魔的搏鬥。命魔出場的方式，為由道場的東北角騰空翻越上場，與武戲之馬童番跳出場的情形一般。命魔上場之後，接著在道場四處，如科儀桌下、各個神幕之下、斗燈首及樂師之間作找尋狀，時而與樂師或斗燈首打趣調笑。類似的動作做過四或五分鐘之後，終於在斗燈首之中發現檀香爐，於是抱著該物之後就要逃走，法師見狀，手持天師劍向前欲斬殺之，雙方乃在道壇鬥毆。

2. 正一派的戲劇化法事

正一派道士引用戲劇表演的方法，為將法事戲劇化，如《敕水禁壇科儀》中的〔召四靈〕、〔結界〕，《午朝科儀》之〔遣官〕，朝科中的〔十獻〕，這幾段法事正一派道士都以下述相同的方法詮釋。

〔召四靈〕為宣召四種靈獸—青龍、白虎、朱雀、玄武，以翊衛道壇，各地的正一派道士都將該法事詮釋為變四靈。龍為長條狀的動物，形象化的方法為將兩手臂伸直，使之呈一字形，並藉著道袍的袖子將長度延長，捲龍的動作則藉著手臂的旋繞以狀之。朱雀為飛禽，模仿的方法為將兩手臂平舉，道袍的兩袖成為飛禽的雙翼，飛翔的動作以前後擺動雙臂以象之。玄武為龜，模仿的方法為爬伏於一團摺疊的棉被之上，使身體因之能夠鼓起，宛如龜的背部，同時藉著道袍將全身裹著，僅露出頭部，一面爬行一面引頸，象左右張望，一如龜的爬行一般。

〔結界〕，又稱〔五方結界〕，道士都把這段法事詮釋為耍弄雙間。雙間為兩根木製的棍子，耍弄的技巧來自北管戲〈秦瓊倒銅旗〉。

〔遣官〕為發遣身中真官，將表文持捧至天闕，為午朝科儀的核心法事，科白如下：

謹遣臣身中五體真官，十二重真功曹，各各嚴裝顯服，冠戴垂纓，磨硯紙筆，操持臣表，上聞天闕。上請左傳言，手執龍頭大刀，毋令上官典者。臣屏立皇壇，依法存想。

〔遣官〕為極古老的道教法事，紀元第五世紀已有之²²，方法上為藉著存想，並吐納運氣，以命身中元神。此段法事，正一派道士皆一致地以表演的方式詮釋，

²² 見陸脩靜《太上洞玄靈寶授度儀》第四。

（二）戲劇化說白

凡是宣召性的法事，其中的白文都以高的音調、延長的時值、宏亮的聲口表現，戲劇性的效果至為明顯。正一派道士利用這種方式詮釋的法事計有：全本《敕水禁壇科儀》、《午朝科儀》中的〔遣官〕〔敕四御〕。

〔敕四御〕，意即宣召四靈獸赴壇場，與《敕水禁壇科儀》中〔召四靈〕的作用是相同的，不過詮釋法卻不同。《敕水禁壇》以模仿表演的方式，形象化地傳達四靈赴抵道場，《午朝》〔敕四御〕則以說白表現，四御文為：

唵呬宅利神，聞召現真形，手執降魔器，屯住四圍中。身步禮星斗，殺氣繞壇庭，東西南北界，各各整威容。青龍孟章居吾左，白虎監兵侍吾右，朱雀靈光導吾前，玄武執明隨吾後。運神會道，諸司官將，屯駐吾四圍上下，謹請午朝上詞功曹使者，速出班序，祇領關文，通傳表文。

（三）戲劇鑼鼓的引用

鑼鼓在道教儀式中的功能，分為法事性與音樂性兩種。法事性鑼鼓之中，鼓與銅器的作用仍有區別，鼓的功用有三，一為聚眾，如法鼓三通，二為醒身神，如〔鳴法鼓二十四通〕。銅器的種類較多，後場的鈔鑼屬於音樂性器物，道士所用的單音、雙音則具有法事功能，在《金鐘玉磬儀》中兩者被作為鐘、磬的代用品，雙音—單音分別象徵陰—陽或乾—坤。

道教儀式中鑼鼓的使用，多數場合屬於音樂性的，音樂性的用法又分為標示樂節以及戲劇效果的宣染。正一派道士以鑼鼓標示唱腔樂節的方法為。一板三撩曲於每小節一、三、四拍處各打一下鈔，換言之，鈔至始至中規律式地擊打三下。

戲劇性效果的宣染用於宣召性的白文，如午朝科儀的〔遣官〕、〔敕四御〕，如上例敕四御文中的符號，分別表示二鑼、三鑼，當道士以高聲的方式宣白之後，武場樂師隨即加上鑼鼓點，以襯托道士宣召的氣氛。正一派最戲劇化的科儀莫過於《敕水禁壇》，該科儀式的宣演時間頗長，〈敕水〉與〈禁壇〉皆各需一小時。兩段儀式中的白文都以大聲且音調高的方式宣述。茲以〈禁壇〉中的辟邪盪穢罡咒以及五方結界文，例釋鑼鼓的戲劇性效果的用法：

闢邪盪穢罡咒

【緊戰】—【三鑼】吾執寶劍號龍泉，出匣光輝耀九天。

哮吼直從空裡過，騰空逕往太虛前。

咒文共計十句，以兩句為一段，每段的上句以兩鑼、下句以三鑼為節，這種鑼鼓用法的程式，道士稱之為『二加三』，相當於京劇的二槌鑼加三槌鑼。五方結界咒共五，段分別於東、南、西、北、中結界，咒文的句型相同，以東方結界咒為範本，例釋如下：

【緊戰】—【三鑼】我今結界至於東，分甲乙應蒼龍，歲星乘木德，破穢召青龍。
雲藹藹滿長空，旌旗列隊伍，光映扶桑宮，躡罡履斗居震位，寅卯鬼不相逢。急急如東方九氣律令，青靈始老天君。

句子中的意義打法與前例相同。兩例在白文之前都有鑼鼓點【緊戰】—【三鑼】，【三鑼】為收束的鑼鼓，用以結束【緊戰】，屬於北管鑼鼓的程式性用法。

結 語

台灣的正一派與靈寶派全套建醮法事節目的名目雖不盡相同，功能則完全一致，皆為祈求風調雨順，信士平安獲福。龐大的建醮法事，人們所重視的儀式為拜天公與普渡，對道士言之，他們亦重視該兩儀式所考慮者為與信士的互動關係，從一事的結構言之，道士則認為屬於最上層的法事為通稱的朝科。正一派與靈寶派的朝科-早朝、午朝、晚朝的科儀文雖有些差異，結構則一致，且皆來自中國封建時代的金籙齋法。金籙科儀流傳階層的時空改變，道壇空間、演出體系、以及科儀的詮釋方法，也產生了必要的演變。

儀式空間方面，由結構複雜、立體式的三層壇簡略化為平面型的道壇。道壇空間結構變化的因素，由需求儀式對象改變所決定，原為封建統治者而設的金籙科儀，能擇名山洞府為之，至於平民化的建醮法事在信士聚居的廟宇舉建，方符合信仰上的需求。

演出系統的分工化。科演人員分為前場的道士，與後場的樂師，與儀式經濟的改變有密切關係。封建統治者有經濟能力聘僱整個道士團，至於民間的道教儀式活動並無教團支持，對道士而言，法事活動皆屬於受某一廟宇之聘後，才由主持儀式的主壇道士臨時調集演出所需的道士與樂師，且主持建醮法事的道士，需經地方公認或領有天師府頒授籙位者。這種經營方式與職業戲班的演劇活動相同，當戲班的團主引了一棚戲之後，才進行在聘僱演員樂師，而戲班的負責人也須有職業演劇的登記方能營務。

至於詮釋方法的戲劇化，乃儀式的民俗化的必然現象。金籙齋科的功用雖為封建帝王而設，今之道士持用的科儀文且仍保存歌頌帝王的祈禱文，而科儀結構實則為道士脩鍊精氣神的功法步驟。對信眾或道士而言，科儀的神聖性層面已不為人知，人們將科儀視為祈神賜福的過程，道士則以此為生活的方式。為了符合民眾的需要，將深奧難懂的科儀以淺出的方式詮釋是必要的，因此引用了適量戲劇表演的語言，包括科介、說白以，及大量的傳統音樂。由於台灣傳統音樂中最富喜慶色彩者為北管，因此北管音樂成為各種派別道教儀式所引用。

透過科儀結構的分析，得知台灣正一派與靈寶派道士持用的建醮法事節目表，皆相同地包括了金籙齋的朝科，該一科法具有道家所視為神聖的高層次養鍊功法，目前的道士雖已不做氣功鍛鍊，逢有法事仍能照本宣科地進行此一科法，且以民俗的方式詮釋法事，一方面保存縱深的歷史，另一方面又容納了民俗，使道場呈現神聖性與世俗性的雙重文化現象。

參考資料

陸脩靜(406-477)撰 太上洞玄靈寶授度儀(新文豐版正統道藏第15冊)

唐杜光庭集 太上黃籙齋儀(新文豐版正統道藏第15冊)

唐杜光庭集 金籙齋啟壇儀(新文豐版正統道藏第15冊)

宋徽宗御製 玉音法事

蔣叔輿撰 無上黃籙大齋立成儀(新文豐版正統道藏第15、16冊)

宋王契真撰 上清靈寶大法

林靈真輯 靈寶領教濟度金書

陳教友著

1974 長春道教源流 《道教研究資料》第二輯之四 台北 藝文印書館

劉枝萬著

1983 台灣民間信仰論集 台北市 聯經出版事業公司

大淵忍爾

1983 中國人的宗教儀禮 東京 福武書店

卿希泰著

1986 中國道教思想史綱 台北市 木鐸出版社

莊宏誼著

1986 明代道教正一派 台北市 台灣學生書局

呂鍾寬著

1994 台灣的道教儀式與音樂 台北市 學藝出版社

2000 道教儀式與音樂 《道教教團與儀禮》：p.169-236 東京 雄山閣

張再興編輯

1992 南樂曲集 台北市 編者自印(增訂第五版，初版：1962)

科儀書

正一派禁壇科儀、午朝科儀

台北縣蘆洲顯妙壇(朱坤燦道士)中和市威遠壇(林舜卿道士)五股鄉顯真壇(林清智道士)

靈寶派禁壇科儀、早朝科儀、午朝科儀、晚朝科儀午供科儀

台南市集真壇(陳榮盛道士)

桃園縣大園廣勝壇玉訣

亞太傳統藝術論壇學術研討會 學術研討會

Asia-Pacific Traditional Arts Forum/Conference

發言單 Note of Statement

神聖性與世俗性的並置與互涉--台灣道教金籙科儀演出體系研究

／呂鍾寬(台灣) Dr. Lu,Chui-Kuan (Tiwan)

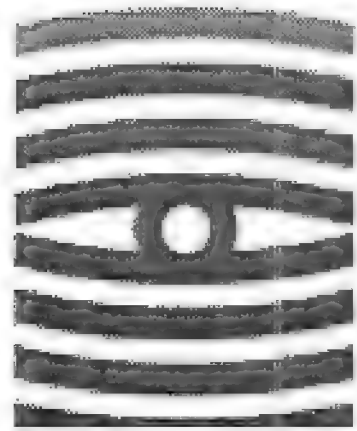
姓名 Name：

國籍 Nationality：

職稱 Professional Rank：

請在發言之後交給工作服務人員，謝謝！

Please hand it to staff after making statement. Thanks.



亞太傳統藝術論壇

Asia-Pacific Traditional Arts Forum

學術研討會 Conference

藍姆唱曲：
泰國東北部藍克龍族群新民歌的形成
A New Form of Lam Klon Singing Northeast Thailand

傑仁才・瓊帕泊(泰國)

Dr. Jareernchai Chpnpairot(Thailand)

行政院文化建設委員會 指導
Directed by the Council for Cultural Affairs,
The Executive Yuan, R.O.C.
國立傳統藝術中心籌備處 主辦
Hosted by the Preparatory Office of
National Center for the Traditional Arts
國立藝術學院 承辦
Handled by the National Institute of the Arts
2000/10/1 Taipei, Taiwan

LAM SING:

A New Form of Lam Klon Singing in Northeast Thailand

Dr. Jarernchai Chonpairot

1. Introduction.

Lam singing is the most important traditional entertainment in Northeast Thailand and in Laos. Lam means to sing; it was derived from khap lamnam, meaning to recite a poem. Lam singing tradition has been changed along with the changes of the society. In the past lam singing tradition was transformed and adapted itself peacefully. Its value was appreciated among the people in Northeast Thailand; its popularity was up and down. A new form of lam tradition always emerged before the old form had faded away. Before discussing about lam sing, I would like to present the readers about the general background of lam singing tradition.

2. General Background of Lam Singing Tradition.

2.1 Origin of Lam Singing.

The origin of lam singing can be traced back to two sources---pha-nya courting verses and Jataka story telling. A numbers of pha-nya courting verses were learned and memorized by young men and women at adolescence ages. These verses were/are kind of proverbs written in poetic form called klon pha-nya.; and courting procedure was done by means of pha-nya poetic dialogues.

The term pha-nya was derive from pan-nya in Pali or praj-nya in Sanskrit. At the first stage, pha-nya verses were spoken; later on male part was sung with a khaen accompaniment, whereas female part was spoken. This type of sung pha-nya has been called lam top pha-nya, meaning a combination of lam singing and spoken pha-nya. Eventually, both male and female parts of pha-nya verses have been sung with a khaen accompaniment; this type of pha-nya has been called lam pha-nya, meaning lam in pha-nya style. Various types of lam pha-nya singing, such as lam khon savan, lam ban sok, and lam maha sai, were still practiced and popular among the Lao people in Southern Laos, as well as lam pha-nya nyoi huadontan of Dontan district of Northeast Thailand.

Another source of lam singing was Jataka story telling. Jataka stories are stories of the former lives of the Buddha before he became the Buddha. Jataka stories were the most important sources of story telling. These stories were written in poetic form in palm-leaf manuscript. Some Jataka stories were chanted by monks during Buddhist festivals; some were read and recited

during funerals ceremonies. Many people who could read, usually men, read and memorized these stories and then told those stories to the children. The story tellers might present a story in the form of speech, recitation, singing, or combination of all. Later on a khaen was used for accompaniment.

2.2 Development of Lam Singing.

Lam phaya traditions in Laos and in some regions of Northeast Thailand have been continuously transmitted from the old days until present time, whereas the main stream of lam tradition was first formed in an oldest type of lam genre called lam phuen. The word phuen means a story.

A lam phuen was sung and acted according to the story by one male singer and accompanied by a khaen player. The singer started from 9 o'clock in the evening until dawn. At some certain point lam phuen singing was transformed into two directions: lam mu, group singing; and lam klon of two singers.

A lam mu was/is a type of opera, consisting of many performers, such as king's father, queen's mother, king, queen, prince, princess, common people, servants (always jokes), enemies, friends, foes, and etc. A lam mu troupe also performed Jataka stories; it is still in popularity among Northeast Thai people until today.

Another offspring of lam phuen is lam klon, the most important genre of lam singing in Northeast Thailand. At the first stage of lam klon singing, it was sung by two male singers, accompanying by a khaen player, in question and answer form; sometimes it was called lam jot kae, meaning lam singing in form of question and answer. Later on lam in question and answer form was performed by male and female singers, and the content was shifted to courting between one male and one female. This type of lam klon singing was called lam kiao, meaning courting singing. To make the matter more interesting for audience, the plain courting had been developed to courting competition, called lam ching chu (meaning singing to have right on the beloved one), between two men, struggling to win over a lady's hands by means of singing competition. Eventually, a lam ching chu was developed to lam sam kloe, meaning singing by three friends, or sometimes called lam sam sing ching nang, meaning singing of three lions struggling for a lady.

Lam sam sing ching nang had been very popular for a period of time, and finally it turned back to lam kiao, courting singing, by one male and one female. Although every type of lam singing uses klon poems for singing, certain types of lam genre were called lam klon because it

was a contest between singers and klon poems were the most important tools or weapons of molam singers.

Lam klon had developed itself to its peak of artistic level more than other types of lam genres. It took longer time, between one three, or even 5 years, to master the art of lam klon singing. The over-all format of lam klon singing can be divided into three sections: lam thang san, lam thang yao, and lam toei. A lam thang san melody is sung in major scale, either in sut sanaen mode --- G A C D E G, or po sai mode--- C D F G A C, whereas a lam thang yao melody is sung in minor scale, either in lai yai mode--- A C D E G A, or lai noi mode--- D F G A C D.

Formal design of lam thang san melody consists of three parts---introduction, main body, and conclusion. The introduction section is written in klon rai or klon tat poem, consisting of lesser beats per phrase, two in klon rai and four in klon tat. The content of the introductory section of a klon poem is similar to a preface of the main text. The main body or the main section consists of numbers of phrases written in klon tat (a non limited numbers of phrase), or klon nyoen (a four-phrase stanza form poem.) The third section is the ending phrase of each klon poem. The contents of lam thang san section are series of songs: paying respect to teachers, honoring the hosts, molam singers introducing themselves to the audience, molam greeting each other, question and answer, story telling, courting, and etc. Lam thang san melodies are sung until nearing to the end of the performance.

In brief, a lam thang san melody consists of three melodic sections: introduction, sung in recitative form; main melody, consisting of four beats in each phrase, and each stanza consists four phrases, sung strophic form; the concluding section consists of three of two-beat phrase, sung in recitative style. Here is an example of lam thang san textual and melodic formulas:

Introduction:

Oh la no,
 Kaem / poen woen
 kaen chao / poen woen
 kahn chao maen / su phoen
 hai woen ni / kai kai
 Khan bo maen su phai
 Khan amen khong sai lam
 Hai chao yim nam nam
 Ma thang pi .
 Oh la no, nuan oei.

Translation.

(Oh, handsome man !
 If you are belonged to someone else,

Please go to another direction.

If you are single, please keep smiling and come to me.

Oh, my dear !)

Main Body:

Maen wa, no nai

fang / doe ai / sai phu in / pan lo

sang ma ngam / kado / lua lon / luen khon

nyang ka taek / chon chon / lu lang / lai lam

nyon yak hen / khon ngam / song mong / tam chong

nong ka khong / khoi tha / sai ta / yot sa-nga

chai huan ha / mom ai / si tai laeo / yu bo pen.

hen / ai long / chak fa / yiam song / muang manut

sut thi so / pha phan / dang chan / thiam fa

nong yak kho / pen kha / tang tin / sai suang

dai bo duang / dok son / sa-on oh / un saneh.

Translation.

Oh, dear !

The man who was casted by Indra God.

I wonder about you on why you are more handsome than all other men.

Thousands of people run after you to have a chance to see you.

I am also waiting to see you;

My heart is trembling, almost dying.

I don't know what to do!

Seeing you while you are ascending from heaven to the earth,
you look so glory as a full moon in the sky.

I want to be your servant.

Can I? Please, my dear!)

Concluding Section.

Si na nuan

Suan ai nae na

Khon ngam oei

Translation.

(Oh, my dear charming face,

Please embrace me,

My handsome man.)

At the last hour of lam klon performance, molam singers will sing farewell songs to the audience. The farewell songs are sung in lam thang yao melody and then end with lam toei melodies. A lam thang yao melody is sung in minor mode, either in A --- A C D E G A or in D ---D F G A C D. The content of a lam thang yao text is about sadness upon the departure from the audience; everybody will miss each other, and hope to see each other again at the next festival.

Here is an example of a lam klon text.

Introduction.

Oh oy .
 Bun bo khoei / khat dai
 Si non hai / sai tae mon
 Khao phon phon
 La na ..

Translation.

(Oh fate !
 Because of my unfortunate life,
 I have to cry to my pillow.
 Oh dear !)

Main Body.

Ni ka khon si chaeng nyam mua kai khan huai
 Chak noi ma ka si suai chak kan khon kam
 Sao molam si mua ban kai kan khon la bon
 Chai wi won khit hot ai si tai laeo yu bo pen.
 Ma hen kan khao noi kam phat chong nam thoeng
 Hoeng pan dai de no si chang si ma hen ai
 Sambai di doe thuk than bun somphan yu song
 Nong si long chak han la laeo khu su khon
 La na ..

Translation.

(The dawn is really near; it is the last session of cock s c rowing.
 The sun will be rising soon, then we will depart from each others.
 I, as a molam singer, will be back to my home village.
 My heart is swaying because of thinking of you.
 I don t know what to do! Oh dear!)

After seeing each other for a short moment; an unfortunate event interferes.

How long, then I would be able to see you again !
 God bless you all.
 I will depart from stage and say goodbye to you.
 Oh dear !)

Conclusion.

Oh!

Translation.

(Oh fate !)

Although molam singers have sung their farewell songs to the audience, but the audience still expect to hear more impressive farewell. Therefore, molam klon singers have to sing their encore songs, similar to a coda of a composition; this is called lam toei. A lam toei is a short love

song, consisting of one to three melodies--- toei khong, toei thamada, and toei phama. Toei khong and toei phama texts are written in Central Thai words, whereas toei thamada text is written in Isan dialect.

In practice, lam toei songs are attached to lam thang yao; they are connected to lam thang yao as a one unit. Three lam toei melodies are combined into one piece; its simple format is to begin and end with toei thamada. Here is an example of a series of lam toei text.

Toeï Thamada.

Oh la maen no sai.

Oh la maen no sai.

Soen ai mua yam ban muang khon kaen Thailand

Yak dai faen molam ka hai nam mua yam nong

Nang si pong ao ai sai taipei khao son bon

Sut sa-on lano tho ni bo son ti bao phi sai

Translation.

(Please visit Khon Kaen, my home town in Thailand

If you want to have a molam girlfriend, please go with me.

A Taipei man, you are welcome to be in bed with me.

It will be very wonderful indeed; do you like to do so?)

Toeï Khong.

Oh Ma phi ma

nong cha pha pai thiao Thailand

Oh Ma phi ma

nong cha pha pai thiao Thailand

Pai thiao ngan dok khun siang khaen

khuang kap faen faen hai chuen ura

phi ya ro cha na my dear.

Phi ya ro cha na my dear.

Translation.

(Please come with me,

I will take you to visit Thailand.

Please come with me,

I will take you to visit Thailand.

We will go to Silk and Music Festival in Khon Kaen,

Hand in hand, joyfully with beautiful Thai girls.)

Toeï Phama.

Mi mia kho hai pa mia ma

Lao nong cha pha pai thiao muang Thai

Mi mia kho hai pa mia ma

Lao nong cha pha pai thiao muang Thai

suk som phirom kai chai

mai hai ying dai ma khong ma kiao
 cha chuen choei chom
 rak ruam phirom klom kliao
 ying dai mai hai ma khong kiao
 pen khong nong khon diao na pho khun.
 ying dai mai hai ma khong kiao
 pen khong nong khon diao na pho khun.

Translation.

(Please get divorce from your wife, if you are married.
 Please get divorce from your wife, if you are married.
 Then I will take you to Thailand.
 Only two of us will be happy together;
 No one else will bother us. O.K.?)

Toeï Thamada.

Oh la phi sai oei.
 Oh la phi sai oei.
 Bun khong nang dai ma hen ai,
 Long hak sai chon hua chai wai wan.
 Chit kasan nan yu bo laeo,
 Pen paeo ni maen huang nai.
 Ma sa-on nam ai
 Hua chai sivai chon wa khat thong
 Yam liao mong chon wa saban
 Yak fua fan yu bo sao.
 Nan la na khon ngam na
 Wang chai ma wa si dai ka bo dai
 Oi lua chai nam sai de .
 Nam sai de

Translation.

(Oh my dear !
 Oh my dear !
 My meritorious deed sent me to meet you here,
 and made me fall in love with you.
 My heart is trembling and think of you at all times.
 I adore you with my whole heart.
 When I take a look at you,
 I feel that I was drawn into your arms.
 Oh my dear !
 I may not get what I have hoped.
 Oh, I am longing for you, dear!)

3. Birth of Lam Sing

After lam klon tradition had been developed, adapted itself, and had dominated the scene of Isan society for a long time, then its glory had been challenged by other types of entertainments, such as movie, disco-techque, pop concert, and lam mu opera. This was a critical moment of lam klon singing. In order to survive it had to adapt itself to suit the taste of the audience.

Then, Thai economy, as well as other Asian countries, was booming and the economic structure was changed; people in the field of technology, finance, banking, business, and industry, not agriculture any more, can make more money. Therefore, the power of the society shifted from older people to younger people, which meant that young people had money to hire and control the direction of entertainment. This situation gave birth to lam sing and lam klon was faded out.

3.2 Change of Economic Structure

The birth of lam sing singing was the out come of cultural changes, especially the change of the structure of economy. That was, in the past most income of the families of Isan societies were earned and controlled by older people, especially heads of the families. These older people were the ones who made decisions on every important matters, including the decision to hire certain types of entertainment for their festivals. But when technologies were changed, the professions in the field of new technologies rose to power. People of older generation could not hold their power any more, the younger generation made louder voices in Isan village societies.

Younger people did not appreciate their own traditions, but grasping for something new and exciting. Most young Isan people who worked in Bangkok were exposed to a type of pop concert called *dontri luk thung*, meaning folk-pop music, especially the pop concert that performed combination style of lam and pop song. Record companies brought out records and cassette tapes, as well as supporting pop bands of *pleng luk thung molam*, meaning lam singing in pop style. Record companies promoted their product by advertising through television and radio broadcasting and series of concert tours throughout the countries. Younger people loved this type of entertainment more than traditional lam klon singing.

Facing with this negative situation, some molam klon singers, Molam Sunthorn Chairungrueang and Molam Ratree Srivilai, for instance, had been working very hard to improve lam klon singing by adding a Western drumset, as well as other Western instruments, to *khaen* mouth-organ to make better accompaniment. Certain lam melodies, those in metric rhythm, were chosen to be used; these were *lam doen dong* (meaning going into the wood) and *lam toei* (meaning courting song) melodies. Then the drum could play along.

At the same time, the younger people who had been acquainted to molam luk thung concert in Bangkok always got together, raising fund, travelling back, and giving money to their own village temples. This mean of donation is called *tot pha pa*, meaning giving a communal special gift to support the temples.

Most Isan festivals or ceremonies, there must be entertainment to celebrate the occasions; a *tot pha pa* occasion was no exception. A molam group was hired to perform. When molam klon singers were hired to perform, molam klon singers were always asked to sing pop songs in the style of lam luk thung. Then, besides learning traditional lam klon repertoires, many molam klon singers had to learn lam singing in pop style from cassette tapes. Eventually a new form of lam klon singing was born.

3.3 Basic Elements of a Lam Sing Troupe

Lam sing is different from lam klon singing in many aspects; these include: singers, costumes, musicians and musical instruments, vocal melodies and instrumental accompaniment, texts, stage, dancers, and audience.

Molam sing singers are younger; the average age is between 15-30 years, whereas, molam klon singers continue their performances until they are forty or fifty years old. The reason is that in lam sing singing, the singers have to sing and dance vigorously which is suitable only for the young performers. Lam klon singing takes more time to learn before they can perform professionally.

In terms of costumes for singers, molam sing singers may wear a plain type costume, similar to the costumes of molam klon singers. That is, a male singer wears long-sleeve shirt with necktie, jacket, trousers, and shoes, while a female singer wears long-sleeve blouse, skirt, and shoes. Molam sing singers may wear special type of costume decorated with glittering materials on their jackets, trousers, and skirts. Both male and female molam sing singers perform with their booths on; while molam klon singers use normal shoes.

The musicians or musical instruments used for the accompaniment of lam klon singing is only a *khaen* player, whereas the instruments for lam sing singing are *khaen*, *phin* (plucked lute or guitar), bass guitar, keyboard, and a drumset.

Vocal melodies of lam klon singing consists of *lam thang san*, *lam thang yao*, and *lam toei*, while the vocal melodies of lam sing singing consists of a special type of *lam thang san*, (called *lam doen dong* or *lam nyao*), *lam toei*, *lam phloen*, and pop melodies.

The *lam thang san* melody used in lam sing performance is a special type of *lam thang san*.

That is, it is sung in syllabic style in minor mode, instead of a major mode as of normal lam thang san of lam klon singing. Sometimes this type of lam thang san is called lam nyao, lam doen dong, or lam doen. Later on it is better known as lam nyao only, whereas lam doen refers to a type of pop melody based on an intonation of Central Thai poem or derived from a Thai classical tune.

Texts of lam klon singing are written in klon tat (a one-phrase poetic form) and klon ngoen (a four-phrase poetic form) forms of Isan dialect, while texts of lam sing are the combination of lam klon form and pop-song form of Central Thai language. Here is an example of a lam sing text.

Ya Ba Maha Phai
(Ya Ba, The Most Evil Drug)

Introduction.

Oh oy
Rawang doe ya ba
maha phai an ying nyai
Phai dai long sep laeo
Si ni phon nan ya wang
Woen wang . . la na

Translation.

(Oh, my goodness!
Please be aware of the danger of Ya Ba drug.
Whoever got addicted to it could never get out.
Really, indeed !)

Pop Song (phleng doen).

Patchuban ya ba man rabat
Mi khai kan kluean klat yu thua thuk wong kan
Dek rue phuyai khon thai thuk thin than
Tong thon thuk thoraman tit ya ba kan wun wai.
Mai mi khrai cha yut yang ya ba
Pen thi na wet thana mot hon thang cha kae khai
Duai corruption man mi phalang lua rai
Ya ba phrae krachai pha chat thai rao lom chom.

Translation.

Nowadays, ya ba drugs have spread out.
They are available among every group of Thai people.
Young and old have been addicted everywhere.
Their lives are painful and misery.
No one can stop ya ba drug.
Pity ! No way to fix it.

Because corruption is too powerful.

Ya ba drug might terrorize the country, eventually.

Lam.

Som khuan laeo thi khon thai thuk sam

Suai kan nam kueai kae ya ba hai hang hai

Tat mahanta phai hai hai moet chak din thai

Kai chai suk sombun sang san mueang ban

Tha yang han yang kiao nam ya pen ba puang

Prathet thai si thuk buang kao khong chong kho

Khon sua nang khomo pen chao nang khrong mueang

Koet khun khueang khuk khen wun wai tai mian

Wian yu nai hon hong awechi moyai

Thai si sin sat thae bo mi mu si tao khuen

Soi kan thok soi kan tuen thuk khon tuen rusuek to

Pha kan ngo hua luk tuen sadoe chak ya ba

Transaltion.

(It is time for every Thai people

to work together to find the way out,

by sweeping away the most dangerous drug out of Thailand.

Then everybody, both body and soul, will be healthy and happy.

If we are still hanging around it,

our necks will be tied up.

Terrorists will take over the country,

And lawlessness will be everywhere.

Thai people will be trapped in a big hell pot,

And our beloved country will be erased.

We have to warn everybody to realize about the danger,

And to stay away from ya ba drug.)

4. Conclusion.

Until now, we are not certain about the future of lam sing arts. It may continue in practice and develop itself to higher artistic level, or turn back to its predecessor. Many senior molam klon singers are still alive and active, if some ones need them to perform and teach. But there are no younger molam klon singers around. If lam sing arts should continue, its elements should be improved to meet its artistic level. And if lam sing arts should returne to its root, new younger molam singers should be trained very soon before molam klon singers of older generation cease to exist.

亞太傳統藝術論壇學術研討會 學術研討會

Asia-Pacific Traditional Arts Forum/Conference

發言單 Note of Statement

藍姆唱曲：泰國東北部藍克龍族群新民歌的形成

A New Form of Lam Klon Singing Northeast Thailand

／傑仁才·瓊帕泊(泰國) Dr.Jaremchai Chonpairot(Thailand)

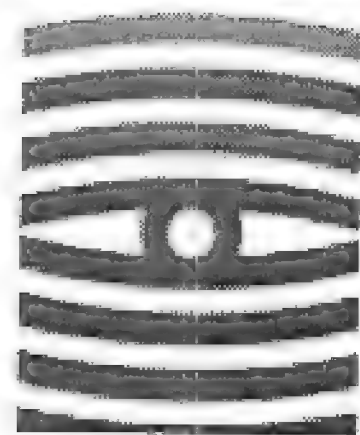
姓名 Name：

國籍 Nationality：

職稱 Professional Rank：

請在發言之後交給工作服務人員，謝謝！

Please hand it to staff after making statement. Thanks.



亞太傳統藝術論壇

Asia-Pacific Traditional Arts Forum

學術研討會 Conference

菲律賓傳統銅鑼音樂的現代趨勢 Current Trends in Philippine Gong Traditions

菲利希答·普甸特 (菲律賓)

Dr. Felicidad A. Prudente (Philippines)

行政院文化建設委員會 指導

Directed by the Council for Cultural Affairs,
The Executive Yuan, R.O.C.

國立傳統藝術中心籌備處 主辦

Hosted by the Preparatory Office of
National Center for the Traditional Arts

國立藝術學院 承辦

Handled by the National Institute of the Arts
2000/10/1 Taipei, Taiwan

Current Trends in Philippine Gong Traditions

Felicidad A. Prudente, Ph.D.

Philippine gong traditions have undergone change and transformation through the years. Over the past two to three decades, research and documentation has notably increased enabling us to observe musical innovations and change as manifested particularly on instruments and instrumentation, styles, playing techniques, repertoire and function. The gong themselves have changed from large heavy bronze gongs to a smaller and lighter type. At first, the older large gongs which were defective or no longer playable were melted to make gong sets. Today, large brass padlocks and cable wires provide excellent re-cyclable material for making gongs. Cheaper gongs are also made from scrap iron and galvanized sheets. This latter type called *inubab* are produced by Maguindanaon gong smiths and have been available at popular prices in Cotabato City market. These iron type gongs have even found their way into the gong culture of other ethnic groups like the Bagobo and Manobo of highland Mindanao and are now commonly used as suitable replacements of the highly-valued and expensive wide-rimmed gongs called *agong*. With a few exceptions, most of the highland groups of Mindanao no longer possess these large *agongs* which they trade off or sold. Some Bagobos and Manobos today continue to perform gong music on small gongs suspended vertically on a frame. While the traditional name for this type of ensemble is *ahung*, the term *kulintang* is now sometimes used as obvious reference for the eight-gong set. The changes in gong size and type and the number of gongs utilized in the ensemble of the indigenous communities in Mindanao are inherently linked to repertoire and gong style. Perhaps, a most striking innovation in the playing of gong music was done by a Bagobo leader-artist when he designed a frame that could allow him to play solo much like a one-man. This he showcased in an international festival held in Manila in 1988. Change of context has indeed affected gong music where groups organize themselves into cultural troupes and develop their repertoire to fit the occasion as in festivals, ethnic music contests, foundation day programs and Christmas celebrations. In Davao for example, a recent practice among the Bagobo is to play Christmas carols on their gongs to serenade politicians, neighbors, friends including strangers with the expectation of in money or kind. In a similar manner, the gong music repertoire among the Kalingga of northern Luzon is expanded with arrangements of popular melodies rendered on their flat gong ensemble. In particular,

the melody of a popular song in the 1960s entitled “Tom Dooley” is played on the gongs by young enthusiastic Kalingga men.

Having observed the significant impact of the *kulintang* gongs on music like in Mindanao, this presentation focuses on two communities that have a long musical tradition of *kulintang* namely the Maguindanaon and Iranon both living in the town of Sultan Kudarat located in Maguindanao province and a neighboring community, the Tiboli of Lake Sebu in South Cotabato who like other highland groups have their own ensemble of hanging gongs but have included the *kulintang* in their music-making. I shall discuss the changes that are now taking place among these three communities where traditional artists continue to explore new forms of musical expressions utilizing the *kulintang*. Among the Iranon, Maguindanaon and Tiboli, the *kulintang* is a set of eight (8) knobbed gongs in graduated sizes which are horizontally laid on a long rectangular frame of wood or bamboo. It is a melody instrument usually performed in an ensemble with a drum and hanging gongs and is played in gatherings and festive occasions like weddings. Although less often today, these gongs can be played in rituals.

The Maguindanaon:

The Maguindanaon are the people inhabiting the area around the Pulangi River which is also known as the Rio Grande de Mindanao. Referred to as the “people of the flood plain”, the Maguindanaon live along river banks and streams as well as on higher ground around marshes and bays particularly the Liguasan Marsh and Illana Bay. Moreover, they may distinguish themselves as either coming from the upriver region (*sa-raya*) or from the downriver area (*sa-ilud*). The upriver region including Libutan and Datu Piang (formerly called Dulawan) is home to music masters like Samaon Sulaiman, an expert on the *kutyapi* (two-stringed lute); Tangkle Benito, a noted *sagayan* dancer and singer; and Amal Lumuntod, a skilled and innovative *kulintang* player. On the other hand, the downriver area covers those villages found along the mouth of the Pulangi River including Cotabato City and Simuay. Historically, the downriver area was the seat of the powerful Sultanate of Maguindanao, also called the Sultanate of Mindanao. Founded by Sharif Muhammad Kabungsuwan around the sixteenth century, the sultanate with its seat of power in Simuay had vast control of the southern coast of Mindanao including Davao, Sarangani, Zamboanga and Dapitan. Its great leader Sultan Kudarat was the first Maguindanaon ruler recorded in the *tarsilas* (genealogy

account) with the attached title of “Sultan” (Majul 1973:28). The upriver area was the seat of the Sultanate of Buayan. It was ruled by Raja Sirungan and his descendants in the present town of Datu Piang as its center. In between these two rivaling sultanates of Buayan and Maguindanao was the much smaller Sultanate of Kabuntalan which was referred to as Talakuku in Spanish records and much later, was given the new name Bagumbayan. Its first ruler was Dikaya, a son of a Buayan raja (Saleeby 1976:39-46).

Aside from the geographical and political differences of the upriver and downriver Maguindanaon, some musical distinctions can be noted in their *kulintang* traditions. Most obvious is the preference among upriver musicians for using a pair of large hanging gongs (*agong*) for the *kulintang* ensemble and the use of the term *duyug* to denote a type of traditional rhythm. The downriver *kulintang* ensemble usually utilizes one large hanging gong (*agong*) whereby a short mallet's padded end is used to strike (*kabasal*) the knob of the *agong* while the handle wrapped with thin metal is used to beat the gong's flat surface thus producing metallic sounds. Moreover, downriver musicians use the term *sirong* for the traditional rhythm similar to the upriver *duyug*. To better understand the changes now taking place in Maguindanaon *kulintang* music, I shall first describe its traditional performance practice as observed in a downriver village in Simuay.

The traditional gong ensemble played by the Simuay community consists of a set of eight (8) knobbed gongs (*kulintang*), a large wide-rimmed hanging gong (*agong*), a set of four (4) thin-rimmed gongs (*gandingan*) and a small hanging gong (*babandir*). It also includes a single-headed drum (*dabakan*) that is struck with two (2) thin bamboo sticks. The ensemble is collectively called *palabunibunyan* (from word *uni* meaning “sound”) which is a group of loud-sounding instruments. It plays a repertoire of pieces with the *kulintang* playing the main melodic part and taking the lead role, and the other instruments in a supportive role. Sometimes, the large hanging gong (*agong*) or the set of thin-rimmed gongs (*gandingan*) may be the focal center of the ensemble particularly when a musician exhibits his or her virtuosity on the instrument and displays unusual playing techniques.

Kulintang music features a repertoire of pieces which are categorized according to rhythm and musical style. Those called *minuna* (from *una* meaning “first”) and also referred to as *pinaganay* and *kamamatuan* are in the old traditional style of playing gongs. The pieces recognized as *bagu* are in a new style. Musically, pieces in *minuna* style are characterized by a predominance of single strokes and are simple or straight-forward. Understandably, this style is more performed by the older generation of musicians. Falling under *minuna* are four (4) distinct

rhythms namely *sirong*, *binalig* and *tidtu* as well as *tagunggo* which is exclusively performed for ritual. A direct translation of the Maguindanaon term *sirong* refers to a shelter where people can relax temporarily. Here at times they can have fun producing (*pangaden*) rhythmic sounds on any object available. The second rhythm *sinulog* is derived from the word *sulug* meaning “people of the Sulu Archipelago” (Kalanduyan 1996:7). While the precise connection with Sulu is yet cannot be ascertained, this music possibly relates to the Maguindanaon’s interpretation of Sulu music. *Sinulog* is in moderate tempo and is oriented towards dance. The third rhythm called *tidtu* meaning “straight” is associated with the music’s fast and continuous strokes on the gongs and drum. These four rhythms of *sirong*, *sinulog*, *tidtu* and *tagunggo* in old traditional style or *minuna* are easily differentiated through the rhythmic patterns played by the drum. (Video Item #1 *Sirong*, #2 *Sinulog*, #3 *Tidtu* and #4 *Tagunggo*).

Likewise, identified with each rhythm are stock melodies that are rendered in various versions. Being an oral tradition, *kulintang* performance reflects great freedom of interpretation in the rendering of tunes. Basic melodic shapes or contour are integrated in the specific rhythmic framework, in this case *sirong*, *sinulog* or *tidtu*. Sample notations of simple *sirong* pieces illustrate varying melodies with their corresponding modules or units, A1-A2-B1-B2 (see Illustrations 1 & 2). These melodic units may be repeated any number of times like three times after which are interconnected by transition passages. The pieces are concluded by a common formulaic cadence which tends to be standardized in the Maguindanaon *kulintang* repertoire. (Video Item #5 *Minuna a Sirong – kulintang solo* & #6 *Minuna a Sirong- kulintang ensemble*).

The modern styles of gong playing called *bagu* are a manifestation of a dynamic musical expression and the artist’s attitude of relevance and renewal of his tradition. The earliest documentation of innovations within the *kulintang* tradition was around in the upriver community of Datu Piang where *binalig* was identified as a new style (Maceda 1963: xiv & 74). Today, the term *binalig* among Maguindanaon communities refers to one of three specific rhythms in modern style of playing gongs, the other being new modern styles of *sinulog* and *tidtu*. These modern styles known as *bagu*, literally meaning “new”, are characteristically strong, speed-driven and highly ornamented. Musically, *binalig* pieces are characterized by the predominance of melodic and rhythmic ornamentations. In some instances, *binalig* is interchangeably used with the term *barikata*, meaning “ornamented”. On the other hand, modern *sinulog* features frequent double strokes on a gong center along with rhythmic syncopations and accents while those pieces in modern *tidtu* are very

fast in tempo and consist of short melodic modules that display the virtuosity of a gong player. *Binalig* as well as *sinulog* and *tidtu* in modern style are clearly delineated by the respective drum patterns; and in ensemble playing, the various instruments highlight specific accents within the selected rhythmic framework. The hanging gong (*agong*) played in the new style produces varied timbre and is explored by the performer who exhibits his talent by experimenting new and unusual techniques including shaking of gong. (Video Item #7 *Binalig*, #8 *Bagu a Sinulog*, #9 *Bagu a Tidtu*, #10 *Binalig –kulintang* ensemble).

It is generally acknowledged by downriver Maguindanaon musicians that *binalig* evolved from the traditional rhythm of *sirong* just as the upriver communities of Datu Piang recognize the development of *binalig* from the *duyug* rhythm. Musicians recall the popularity of *binalig* pieces in the 1960's. At the turn of the 20th century, another style of gong playing called *taraburutan* is in vogue among downriver communities. From its root word *burut* which can be translated as "yank with force", *taraburutan* style is closely associated with the rapid firing of guns and ammunitions. Accordingly, *taraburutan* pieces are rendered vigorously and are characterized by the incessant repetition of gong tones and stronger accents. It artistically simulates the sound of gunfire which unfortunately has become a part of their aural environment. Maguindanao province being the home of the Moro Islamic Liberation Front (MILF) continues to fight for a separate Islamic state. (Video Item #11 *Taraburutan* drum pattern and #12 *Taraburutan – kulintang* ensemble).

Taraburutan is an offshoot of *binalig* which in turn evolved from *sirong* (see Illustration 3). The most evident distinction among these is in their rhythmic density. *Taraburutan* features doubling whereby the stick is made to bounce rapidly on the drum head notably even in accented beats. *Sirong* on the hand has little doubling. *Binalig* when compared to *sirong* has propelling strokes on beats 2 and 4 which give it a characteristic modern style. Similarly, doubling distinguishes the new styles of *sinulog* and *tidtu*. The *kulintang* continues to be a popular tradition among the Maguindanaon today. It is thus likely that individual innovation will usher in new styles like the *taraburutan*.

The Iranon:

The Iranon are neighbors of the downriver Maguindanaon and the Maranao people of Lake Lanao. They live along the eastern coast of Illana Bay in areas such as Sultan Kudarat, Polloc

and Parang. Historically, they were known to be warriors, seafarers and traders. They raided villages and sold their captives as slaves. They were greatly feared by the locals and even by European sailors. An Iranon integrates easily with his neighboring communities. Depending upon his kinship ties and residence, he will live accordingly like a Maranao or Maguindanaon. The intermarriage of Iranon with Maguindanaon has effected closer interaction and assimilation with this dominant group (Laarhoven 1998:135-138). Today, Iranon settlers are found around Sabah in the districts of Kudat, Kota Belud and Lahad Datu. In passing, it can be reported that a brief research in 1998 somehow reaffirms the adaptability of the Iranon. Musically in terms of instruments and repertoire, the Iranon found in widely separated areas in Sabah share similarities with their respective neighbors. Yet significantly, an Iranon group in Kota Belud claims affinity with the Maranao in the Philippines. On the other hand, a coastal group of Iranon in Kudat has similar *kulintang* tuning as with the Maguindanaon having large intervals between gongs 2 & 3 and 5 & 6 of the set of eight (8) pot gongs.

In a visit of Sultan Kudarat in Maguindanano province in May 1999, it has been observed that Iranon gong tradition is very similar, if not the same, as that of the Simuay Maguindanaon. The Iranon play similar *kulintang* rhythms such as *sirong*, *sinulog*, *tidtu* and *tagunggo* as well as *binalig* and the trendy *taraburutan*. The *sirong*, *binalig* and *taraburutan* drum patterns (Illustration 4) is closely related to the Maguindanaon patterns of the same names. Iranon versions emphasize accents and doubling in differentiating rhythms like the Maguindanaon. Iranon and Simuay Maguindanaon also show strong commonalities in playing styles – *minuna* and *bagu* which they also call *imantu* meaning “today”. A recording of Iranon *kulintang* ensemble mixed with a Simuay Maguindanaon *babandir* musician renders a familiar *binalig* piece in *taraburutan* style featuring loud and simultaneous playing of two pot gongs together against the driving rhythm of the drum and hanging gongs. (Video Item #13 Iranon *Taraburutan*)

The Tiboli:

The Tiboli are one of the indigenous communities (*lumad*) of South Cotabato. They are found living around the towns of Lake Sebu, Surallah, Tiboli, Polomolok and Kiamba. Unlike the Maguindanaon and Iranon who adhere to an Islamic faith, the Tiboli people resisted conversion to Islam although the province was under the Sultanate of Maguindanao. The Maguindanaon

regarded the native Tiboli as a source of slaves and in turn were depicted as villains in Tiboli folktales (Casal 1978:29). Today, many Tiboli are Catholic Christians due to the missionary work of the Santa Cruz Mission in Lake Sebu. Yet, the people continue to practice many traditional customs and beliefs centered on myths and animism. Traditionally, Tiboli artists particularly weavers, singers and musicians are guided by spirits and deities in order to produce beautiful works and handicrafts for which the people are known.

The traditional gong ensemble of the Tiboli is the *s'lagi* (also *s'magi*). It consists of three or more hanging gongs featuring one gong functioning as ostinato referred to as *tang* and other gongs jointly creating short melodies known as *utom*. It is usually performed by two people where one person plays the ostinato gong and the other, the melody gongs. The older type of *s'lagi* is said to be limited to only three gongs as evidenced in a piece entitled *S'lagi Tau Gana*, meaning “gong playing of ancestors”. Today, the Tiboli gong ensemble generally consists of four or five gongs.

The Tiboli gong ensemble features a repertoire of pieces of which many are programmatic and inspired from sounds of nature and their environment. Compositions simulate the sounds of the river (*S'lagi Luk Mekulen*), wind (*S'lagi Luk Lenos*), beating of horse hooves (*S'lagi Legedeg Kuda*), rice-stalk played as an aerophone (*Utom feu*) and bamboo tube zither (*Utom S'ludoy*). Moreover, other pieces relate to gong playing techniques such as meeting of hands (*Senselong*), crossing over of hands (*Senfifay*) and slow beating of gongs (*S'lagi Batul*). (Video Item #14 *S'lagi Tau Gana* utilizing only three gongs and #15 *Slagi Senfifay* played with four gongs).

The expansion of the Tiboli gong ensemble from three gongs to four, five or even more instruments is indicative of traditional musicians desire to explore new ways of creating pieces. Some musicians express the possibility of increasing the number of gongs to as many as eight depending upon the availability of the instruments. The use of more gongs enables the traditional musicians and artists in their own right to creatively explore the melodic and rhythmic expanse of both traditional and new musical ideas.

The Tiboli today have adopted the Maguindanaon *kulintang* which they call *k'lintang*. The instrument is usually combined with a large wide-rimmed gong (*b'lowon*) and a double-headed cylindrical drum (*t'nonggong*). While the Maguindanaon *kulintang* ensemble with five performers that of the Tiboli *k'lintang* consists of three musicians. The *k'lintang* player sits on the floor with

the drummer at his side while the third musician stands as he plays the *b'lowon*. The relatively large and heavy gong hangs from a high beam or tall tree giving the player room to use emphatic strokes as he executes his rhythmic pattern on the gong. One particular player from Lemsnolon quite spontaneously moved into dance-like exhibition as he played the *benalig* rhythm on the *b'lowon*. The Tiboli *k'lintang* repertoire is very much varied depending on the background of the player. For example, one player who lived in Polomolok located near General Santos City and has more contact with the Maguindanaon has pieces with names such as *sendulug*, *benalig* and *tinidtu* which evidently relate to the Maguindanaon *sinulog*, *binalig* and *tidtu*. In addition, he plays a rhythm named *klot* which is reminiscent of the Maguindanaon *sirong* rhythmic motive. In a comparison of rhythmic patterns, the Tiboli *tinidtu* and Maguindanaon *tidtu* are the same while the Tiboli interpretation of *sendulug* and *benalig* are distinct while nevertheless displaying some resemblance with the Maguindanaon's *sinulog* and *binalig*, respectively (Illustration 5). For example, the Tiboli *sendulug* features a four-beat pattern with accents on the first and fourth beats where both hands strike together the drum. The Tiboli *benalig* consists of a two-beat pattern with syncopation and contrasts with the Maguindanaon *binalig* of four beats which is characterized with regular drum strokes. On the other hand, Tiboli's use of accents at the beginning, middle and end of the *benalig* pattern suggests some kind of relationship with the Maguindanaon *binalig* which also features three points of rhythmic emphasis.

In another village, a Tiboli musician treats the *k'lintang* much like the traditional gong ensemble of *s'lagi*. Being an accomplished player of *s'lagi*, he simply executes the the stereotype patterns of his musical repertoire on the new instrument, in this case, the *k'lintang*, and at the same time explores the full complete eight gongs as he recreates his pieces. In the piece *Senselong* (meeting of hands) for example, he plays short melodic units in ascending and descending sequences throughout the eight gongs. He preserves the essence of the piece yet expounds on it with new compositional technique of sequencing which represents an innovation in the context of Tiboli community. Furthermore, there is change in playing technique where a shift from vertical hand position to horizontal is required while retaining the kinetic movement of hands meeting together. Just as there is a logical shift from the *s'lagi* to the *k'lintang*, the traditional functions of *s'lagi* in celebrations like marriage and festive gatherings can be assumed by the *k'lintang*. Similarly, the *k'lintang* can be used to accompany dances as a substitute of the drum (*t'nonggong*) and percussive sticks (*kemsal*). The integration of *k'lintang* into Tiboli society exemplifies a people's interest in

accepting new and “technology” to enrich and enliven their culture materials. (Video Item # 16 *S’lagi Senselong*, #17 *K’lintang Senselong* and #18 *Benalig – K’lintang* ensemble).

The assimilation of *k’lintang* into Tiboli culture likewise manifests the dynamism of their music. The creation of new compositions by artists with access to a wider choice of pitches on the eight-gong *k’lintang* as compared to the traditional *s’lagi* with three to five gongs represents an openness and expanded musical world-view. New compositional and playing techniques are explored as seen in the Tiboli’s re-interpretations of traditional *s’lagi* pieces. They adopt materials from their neighbors like their own as they have done with the Maguindanaon *kulintang* and so doing create unique syncretic-based musical forms.

Philippine gong traditions such as those found among the Maguindanaon, Iranon and Tiboli of Mindanao continue to be vibrant with change. The exploring of new playing styles and techniques as seen in their modern *kulintang* pieces and exemplified in *taraburutan* among the Maguindanaon and Iranon are indeed expressions of the traditional artists’ aspirations to innovate and search for new ideas in the performing arts.

Acknowledgment

I wish to acknowledge The Japan Foundation and The Toyota Foundation-SEASREP for supporting the kulintangan research project in cooperation with the University of Malaya Cultural Centre. I wish to thank Maguindanaon traditional musician and colleague Prof. Aga Mayo Butocan for her valuable insights on Maguindanaon and Iranon culture.

References

Banker, John E.

- 1984 “The Illanun Language,” In *Languages of Sabah: A Survey Report* edited by Julie K. King and John Wayne King. Australia: Australia National University.

Butocan, Aga Mayo

- 1987 *Palabunibunyan: A Repertoire of Musical Pieces for the Maguindanaon Kulintangan*. Manila: Philippine Women’s University.

Casal, Gabriel

- 1978 *Tiboli Art*. Makati: Ayala Museum.

Forsberg, Vivian

- 1992 “A Pedagogical Grammar of Tiboli,” *Studies in Philippine Linguistics* 9 (1): 1-110.

Gewing, Peter Gordon

1979 *Muslim Filipinos: Heritage and Horizon*. Quezon City: New Day Publishers. Iletto, Reynaldo C.

1971 *Maguindanaon, 1860-1888: The Career of Datu Uto of Buayan*. Marawi City: Mindanao State University.

Kalanduyan, Danongan

1996 "Instruments, Instrumentation, and Social Context of Maguindanaon Kulintang Music," *Asian Music* 27 (2): 3-18.

Laarhoven, Ruurdje

1998 "A Passion for Plaids: A Historical Consideration of Maguindanaon Textiles," In *From the Rainbow's Varied Hue: Textiles of the Southern Philippines*, edited by Roy W. Hamilton. Los Angeles: UCLA Fowler Museum of Cultural History, University of California.

Maceda, Jose

1963 "Music of the Maguindanaon in the Philippines," Ph.D. dissertation, University of California, Los Angeles.

Mora, Manolete

1987 "The Sounding Pantheon of Nature," *Acta Musicologica* 59: 187-212.

Majul, Cesar

1972 *Muslims in the Philippines*. Quezon City: University of the Philippines Press.

Posner, Karen

1996 "A Preliminary Analysis of Style in Maguindanaon Kulintang Music," *Asian Music* 27(2): 19-32.

Saleeby, Najeeb M.

1976 *Studies in Moro History, Law and Religion*, vol. 24. Manila: Filipiniana Book Guild.

Scholz, Scott

1996 "The Supportive Instruments of the Maguindanaon Kulintang Ensemble," *Asian Music* 27 (2): 33-52.

Sullivan, Robert, O.M.I., compiler

A Maguindanaon Dictionary. Cotabato City: Notre Dame University.

Terada, Yoshitaka

"Variational and Improvisational Techniques of Gandingan Playing in the Maguindanaon Kulintang Ensemble," *Asian Music* 27 (2): 53-79.

Attached Illustrations

Illustration 1: Maguindanaon *Sirong* 1

Illustration 2: Maguindanaon *Sirong* 2

Illustration 3: Transformation of Maguindanaon drum rhythms from
Miruma (old style) to *Bagu* (new style)

Illustration 4: Iranon drum rhythms of *Sirong*, *Binalig* and *Tarabuntan*

Illustration 5: Comparison of Tiboli and Maguindanaon drum rhythms

Illustration 1: Maguindanaon *Sirong* 1 (Butocan 1978: 36-37)

SIRONG 1

Illustration 2: Maguindanaon *Sirong* 2 (Butocan 1978: 38-39)

SIRONG 2

Illustration 3: Transformation of Maguindanaon drum rhythms from
Minuna (old style) to *Bagu* (new style)

Minuna a Sirong

Binalig

Taraburutan

<<<<◇>>>>

Minuna a Sinulog

Bagu a Sinulog

<<<<◇>>>>

Minuna a Tidtu

Bagu a Tidtu

Illustration 4: Iranon drum rhythms of *Sirong*, *Binalig* and *Taraburutan*

Sirong

Binalig

Taraburutan

<<<<◇>>>>

Illustration 5: A Comparison of Tiboli and Maguindanaon drum rhythms

Tiboli

Maguindanaon

Klot

Sirong

Sendulug

Sinulog

Benalig

Binalig

Tinidtu

Tidtu

<<<<◇>>>>

亞太傳統藝術論壇學術研討會 學術研討會
Asia-Pacific Traditional Arts Forum/Conference

發言單 Note of Statement

菲律賓傳統銅鑼音樂的現代趨勢

Current Trends in Philippine Gong Traditions

／菲利希答·普甸特 (菲律賓) Dr. Felicidad A. Prudente (Philippines)

姓名 Name :

國籍 Nationality :

職稱 Professional Rank :

請在發言之後交給工作服務人員，謝謝！
Please hand it to staff after making statement. Thanks.



亞太傳統藝術論壇

Asia-Pacific Traditional Arts Forum

學術研討會 Conference

現代土耳其傳統音樂的再生

The Rebirth of Traditional Arts in Modern Turkey

土拉·雅幸 (土耳其)

Dr. Yalcin Tura (Turkey)

行政院文化建設委員會 指導
Directed by the Council for Cultural Affairs,
The Executive Yuan, R.O.C.

國立傳統藝術中心籌備處 主辦
Hosted by the Preparatory Office of
National Center for the Traditional Arts

國立藝術學院 承辦
Handled by the National Institute of the Arts
2000/10/1 Taipei, Taiwan

The Rebirth of Traditional Arts in Modern Turkey

Dr. Yalcm Tura

ABSTRACT

Like in the other countries of the world, the Turkish intellectuals of early 20th century had a wider interest in the folk tradition compared to their predecessors. This attention towards folk art was especially directed towards folk music. The first collection of folk songs was made in the second decade of the century. This trend become much powerful after the establishment of the republic. The cultural policy of the young turkish republican gouvernement in the field of music was to promote the creation of a new polyphonic music based on the use of folk materials, especially folk songs. Five young composers, educated in Europe were challenged with this difficult task, and they led the way to their young pupils. Cemal Reşid Rey, Ahmed Adnan Saygun, Ulvi Cemal Erkin, Hasan Ferid Alnar and Necil Kâzım Akses are known as "Turkish Five" like their Russian confreres. The succeeding generations followed the path opened up by the five..

Meanwhile, folk dances were the object of keen interest among folkloristic researchers. The establishment of the State Ensemble of Folk Dances represents the first attempts in this manner. Today, the State Conservatoire of Turkish Music at Istanbul Technical University hosts undergraduate and graduate students at its Department of Folk Dances.

* * *

Historical background

Although musical notations have been around for a long time, they remained unpopular in Turkish music, with a few exceptions, until about the beginning of the previous century. A major characteristic was the master - apprentice receiving and memorizing the music. In fact, this method was significant since it was instrumental in teaching, conveying and preserving the characteristics of style and attitude. On the other hand, forgetting and poor memory resulted in significant modifications of pieces, yet worse, thousands of pieces disappeared from memories over the years. Consequently, we have hundreds, even thousands of pieces in our collection of lyrics on which only the mode and the rhythmic pattern are indicated, but whose melody is completely forgotten.

“Mecmua-i Saz u Söz” a XVIIth century manuscript by Ali Ufkî, is considered as the first notated collection of Turkish folk music. The author was a Polish Jew, captured by Tartar pirates, and sold to the Ottomans. Educated at the “Enderûn” the Ottoman court Academy, he became a court musician, known as “Santûrî Ali Beg” (Ali Beg, the cimbalist) and later, worked as an interpreter. He began to compile his collection during the reign of Sultan Mehmed the fourth, at the middle of the XVIIth century, notated every kind of music he heard at the Ottoman court and at the Ottoman Capital; art songs, religious hymns, dance tunes, instrumental pieces and folk songs; a total of about 500 pieces. He even wrote poems, jokes, medical recipes, etc.

During the Ottoman reign (1299 – 1923) Turkish literature and Turkish music flourished on two different branches. On the first branch we can see the productions of courtly artists and urban intellectuals; on the second one we can find the works produced by folk artists, for the enjoyment of common people. The highly ornamented Turkish art music, later labeled as *alla turca*, and considered by some scholars as a mixture of Turkish, Arabian, Persian and Byzantine music, as much as like the Turkish intellectual poetry, called *Divan Şiiri*, strongly influenced by Persian poetry, using an artificial language formed by Turkish, Arabic and Persian, are appreciated by the rulers and by the upper classes of the Ottoman society. Folk literature and folk music, although very rich and meaningful, are generally neglected by intellectuals.

Character

Traditional Turkish folk poetry is inseparable from Turkish folk music, because the folk poets are accustomed to perform their poems, accompanied by a string instrument which they plays; so, a folk poem is always sung by its creator. Generally, many folk poets share a common melodic repertoire, adopting the music to their verses or vice versa. Some exceptional talents create new melodies that, some time later, become part of the common repertoire. The poems are written down and preserved on parchment or paper sheets, but, due to the lack of musical notation, melodies are transmitted orally.

Turkish art music is monophonic, using various and highly complicated melodic and rhythmic patterns named *maqam* and *usûl* respectively. Folk music is, generally speaking, more simple and less elaborated, but very moving and in no way less interesting. Usage of *maqams* and complicated rhythmic patterns is a common characteristic of both styles. In spite of some homophonic usages encountered on string instruments like *bağlama* and Black Sea *kemançe*, Turkish folk music, too, is monophonic. Almost all pieces are anonymous creations.

The Rebirth of Folk Arts in the 20th Century

More than two centuries lay between Ali Ufki's collection and the first official collection of Turkish folk songs. The romantic movement, begun at the XIXth century Europe, draw the attention of intellectuals to the hidden treasures of folk poetry and folk music. This trend, reached Turkish intellectuals at the end of the XIXth and at the beginning of the XXth century.

In 1923, with the abolition of the monarchy and the proclamation of republic, a new era began. The ancient regime, with all its superstructure, with all of its cultural achievements was considered pertaining to the past. Ancient poetry and ancient music was created by intellectuals influenced by foreign artists, for the rulers and for a small circle of elite intellectuals. They were artificial, incomprehensible for the masses. The founder of the Republic of Turkey, Mustafa Kemal Atatürk, draw the attention of intellectuals to folk arts. Paesants and common people was now considered as the core of the nation. A new kind of art, based on folk tradition but cast on European models will be created for them.

During the first quarter of the twentieth century, Turkey was invaded by rival imperialist powers. The war of Independence of the Turkish nation, which was started in the wake of World War I under the leadership of Mustafa Kemal Atatürk, ended in victory. This was eventually followed by the abolition of monarchy and by the proclamation of the Republic, marking the beginning of a new era in the history of Turkey. Thus the Republic of Turkey, whose aim was to be a part of the modern world, was in search of new horizons in all areas of life, including arts and music. The leading intellectuals of that period, Ziya Gökalp in particular, argued that what was called *alla turca* was a synthesis of Arabian, Persian and Byzantine music, and was alien to the greatest part of Turkish people. They thought that modern music of Turkey should be based on folk melodies, which are considered genuine Turkish music, harmonized and orchestrated in the Western style. This thought was partially a product of the 19th century romanticism of Europe, which had an important role in the success of the national music schools of Russia and some mid-European countries. In order to achieve similar results, young artists were encouraged. Cemal Reşid Rey (1904-1985), who had received his musical education in France and in Switzeland, was invited in Turkey. Other talented young people such as Ahmed Adnan Saygun (1907-1994), Ulvi Cemal Erkin (1906-1972), Hasan Ferid Alnar (1906-1978) and Necil Kâzım Akses (1908-1999) were sent to schools in Paris, Vienna and Prague. These people would be the leading figures of modern Turkish music in the future. Younger generations followed them.

Some of Cemal Reşid's early achievements are "*On İki Anadolu Türküsü*" (Twelve Anatolian Folksongs) for voice and piano (four of them were later orchestrated by the composer) and the orchestral suite "*Scènes Turques*"

(Turkish Scenes). In these works, at the first time in the history of Turkish music, we encounter cleverly harmonizations and colorful orchestrations of Turkish folk songs and dance tunes.

Hasan Ferid Alnar's "*Prelüd ve İki Dans*" (A Prelude and Two Dances) is another interesting work reflecting the characteristics of this first period.

Another development of this period was the adoption of the Law of Unity in Education (Tevhîd-i Tedrisat Kanunu), after which, education in the area of Turkish music was abandoned at the School of Music (Dârü'l-Elhan). Efforts of putting the valuable music pieces of our past into notation, and the compilation of folk music were increased. There was also an ongoing effort at revolutionizing music. These efforts did not proceed smoothly, however, because there was some resistance. After what went on in the school of Music, Istanbul Türk Ocağı (the Istanbul branch of a political association espousing Turkish nationalism-t.n.) organized an unprecedented Turkish music concert with the participation of almost all the figures in the world of *alla turca*, involving 95 people, and sponsored production of records. Nevertheless, these counteractivities did not prove very effective.

The overall social change not only created new musical practices such as how and where music is made, but also the number and quality of the audiences. Music was not the preserve of cafes or mansions anymore, it was now being heard in social clubs, concert halls and commercial establishments. The records of local musicians such as Malatyalı Fahri, Urfalı Cemil and Aziz, or Diyarbakırlı Cemal were in great demand. The radio broadcasts included all kinds of music from symphonies to tangos, from *fasıl* to classical Turkish music. The newly formed *Yurttan Sesler* choir and instrumental ensemble (Voices of Turkey) also presented examples of folk music. In addition to journals of music, radio-related periodicals were also published.

The first collection of folk songs was made in the second decade of the century. This trend became much powerful after the establishment of the republic. From 1925 to 1929, scholars from Istanbul Conservatoire organized 4 trips to different regions of Anatolia, for collecting folk music. After the establishment of a State Conservatoire at Ankara, the new capital of the young Turkish Republic, the collection of folk music was undertaken by the scholars of this institution. From 1937 to 1957, every year, they organized voyages for collecting folk materials. Turkish Radio-Television TRT too, contributed to the collection of folk music by three field work, done at 1961, 1967 and 1971 respectively.

A large core of researchers and folklorists took part in this gigantic effort of collection and compilation, among them the names of Seyfettin and Sezai Asıl, Mahmud Ragıp Gazimihal, Ziya Demirci, Ferruh Arsunar, V. Lütü Salcı, A. Adnan Saygun, Müzaffer Sarısözen, Sadi Yaver Ataman may be mentioned.

Even the famous Hungarian composer and folklorist Bela Bartok (1881-1945) went in Turkey, in 1936, to join in this large movement.

The result of all those voyages and hard field work is a huge collection of more than 10 000 folk melodies, many of them are harmonized and used in various compositions by young Turkish composers.

Ahmed Adnan Saygun's is considered as the leading figure of the new Turkish music. The oratorio "Yunus Emre" composed on the verses of a 13th century Turkish folk poet and mystic Yunus Emre, contains many folk tunes. His suite "*Sivas Halayı*" written for the piano and orchestrated, is one of the best examples of the use of folk dance tunes.

After Atatürk's premature death and especially after the second world war, with the adoption of a pluralistic, more democratic regime, changes in the cultural policy of the Turkish Government undermined the new, European influenced polyphonic music stream. Large uncultivated masses of peasant origin, afflued great cities, forming new suburbs around them and bringing their tastes and their style of life. Immediately, a new hybrid style of music, called *Arabesk*, not far from traditional tastes but highly influenced by modern Arabian similar products began to form and to spread among them as an expression of longings and expectations of all these people. The growing impact of American culture produced a different kind of music appreciated by young urban intellectuals : *Turkish Pop*, with all its stars, idols and accessories. The improvements of mass media, especially the growing number of the TV channels contributed largely to the diffusion of these new trends.

At 1976 a new conservatoire, the *Türk Müsíkisi Devlet Konservatuari* (State Conservatoire for Turkish Music) dedicated especially to traditional art and folk music opened his doors, gathering almost all the specialists about those topics. Annexed to *Istanbul Teknik Üniversitesi* (Istanbul Technical University) after the university reform of 1982, and inaugurating the departments for musicology and for Folk Dances at 1986, it still continue to educate young and talented students, whose valuable contribution to the endowment and continuation of the traditional arts of music and folk dances is of great importance.

All things are inter-related in our universe, and they mutually affect each other. The decline in audience taste negatively affects artists. The decline in the quality of artistic works worsens the tastes still further. Rather than being broken, this vicious circle is perpetuated. The point where we are today is evidence of the argument that "this is what people want" has recently afflicted our music.

Today, beside many amateur and private organizations, official folk music and folk dances ensembles created and sponsored by the Ministry of Culture continue to perform the traditional heritage.

REFERENCES

- GAZİMİHAL, M.Ragıp : Anadolu Türküleri ve Musiki İstikbalimiz. Maarif Matbaası. İstanbul,1928
- Anadolu Halk Şarkıları. Defter 1-7. Darülelhan Külliyyatı. İstanbul, 1926-1928
- Halk Türküleri. İstanbul Konservatuvarı Neşriyatı. Defter 8-14. İstanbul,1929-1930
- ORANSAY,Gültekin : Cumhuriyetin İlk Elli Yılında Geleneksel Sanat Musikimiz, in Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi. 6. 1496-1509. İletişim Yayınları. İstanbul,1984
- ORANSAY,Gültekin : Çoksesli Musiki, in Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi. 6. 1517-1530. İletişim Yayınları. İstanbul,1984
- PAÇACI, Gönül : Cumhuriyet Döneminde Halk Müziği,in Cumhuriyet'in Sesleri,121-127. T.T.E.Tarih Vakfı. İstanbul,1999.
- SAYGIN, A.Adnan : Rize, Artvin ve Kars Havalisi Türkü, Saz ve Oyunları Hakkında bazı Malumat. İstanbul,1937
- SAYGIN, A.Adnan. Halk Türküleri. İstanbul Konservatuvarı. Defter 15. İstanbul,1938
- TURA,Yalçın : From Past to Present Turkish Music - Love and Melancholy. (Translated by E.Zeybekoğlu) İşbank. İstanbul, 1998
- TURA,Yalçın : Cumhuriyet Döneminde Türk Musikisi, in Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi. 6. 1510-1516. İletişim Yayınları. İstanbul,1984
- TÜFEKÇİ, Nida : Türk Halk Müziği, in Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi. 6. 1482-1488. İletişim Yayınları. İstanbul,1984

TURA

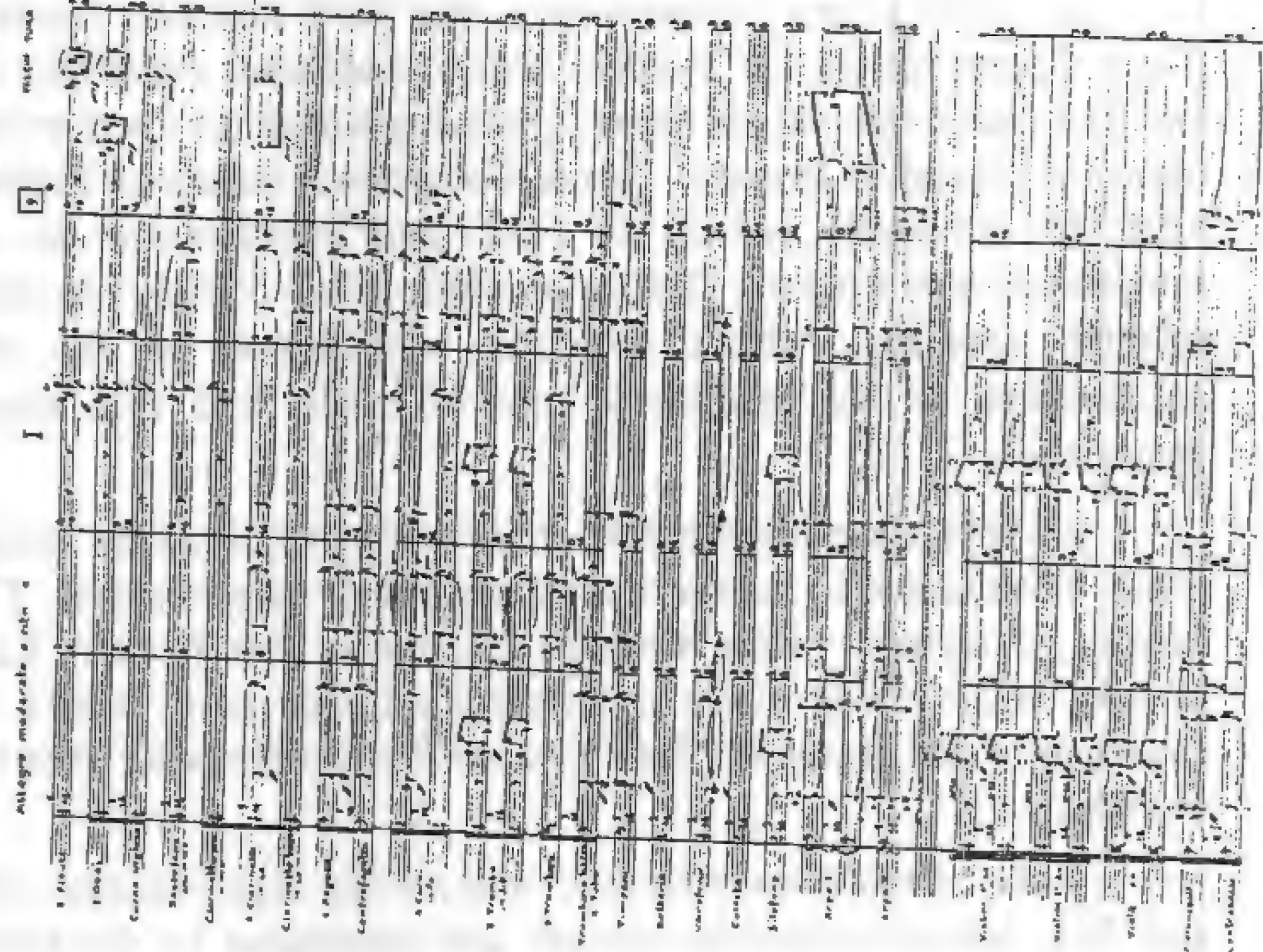
Koruma Derneği, İstanbul, 1977

Türk Musikisinin Mes'eleleri / The Issues of Turkish Music; Pan Yayıncılık, İstanbul, 1988

İnceleme ve Gerçeği Araştırma (Abdülbaki Nasır Dede'nin

Tetkik ü Tahkikî inin eski yazıdan ve Osmanlıcadan yeni yazıya ve bugünkü Türkçe'ye aktarımı); Tura Yayınları, İstanbul, 1997

Form Bilgisi (Türk Müziği Formları ders notları); Tura Yayınları, İstanbul, 1997



亞太傳統藝術論壇學術研討會 學術研討會
Asia-Pacific Traditional Arts Forum/Conference

發言單 Note of Statement

現代土耳其傳統音樂的再生

The Rebirth of Traditional Arts in Modern Turkey

／土拉·雅幸 (土耳其) Dr. Yalcin Tura (Turkey)

姓名 Name :

國籍 Nationality :

職稱 Professional Rank :

請在發言之後交給工作服務人員，謝謝！

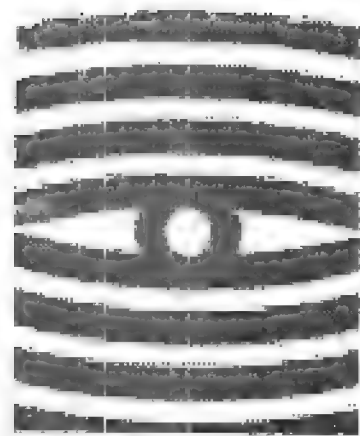
Please hand it to staff after making statement. Thanks.

Report Title

Author Name

Date

Page 1 of 1



亞太傳統藝術論壇

Asia-Pacific Traditional Arts Forum

學術研討會 Conference

南鄒群的音樂系統與語言在歌謠中的運用
The Use of Musical System and Language in the Vocal
Music of South-Tsou Ethnic Group

吳榮順、李壬癸（台灣）

Dr. Wu, Rung-Shun & Dr. Li, Jen-Kuei (Taiwan)

行政院文化建設委員會 指導
Directed by the Council for Cultural Affairs,
The Executive Yuan, R.O.C.

國立傳統藝術中心籌備處 主辦
Hosted by the Preparatory Office of
National Center for the Traditional Arts

國立藝術學院 承辦
Handled by the National Institute of the Arts
2000/10/1 Taipei, Taiwan

南鄒群的音樂系統與語言在歌謠中的運用

吳榮順、李壬癸

一、前言

從日治時期以來，在高雄縣的南鄒卡那卡那富與沙阿魯阿連同在嘉義縣阿里山的北鄒合稱為鄒語群。相關的各種研究報告大都沒有加以細分，而籠統地把這三種族群都稱為「鄒族」。其實南鄒跟北鄒的差異相當大，而南鄒的卡族和沙族彼此之間的差異也不小。從語言的結構系統看來，南鄒是否真的跟北鄒屬於同一族群，雖仍有爭論的餘地，但是語言學者大都這樣認定。國府時期，中國學者很少對南鄒族做系統的學術研究，一般人對它的認識明顯地不足。

本文試從他們現階段所保存的歌謠來觀察南鄒族群有些什麼特色。我們是從音樂的型態跟語言的結構形式來加以分析和比較，希望為有關南鄒研究文獻填補一部份的空白，將來有助於進一步釐清南鄒的地位。

卡族跟沙族的歌謠都有祭典歌（如卡族的送神祭歌（*aiana*, *ciina cuuma*），沙族的貝神祭歌（*miatungusu*））、抒情歌（如沙族的〈失戀歌〉、〈懷舊歌〉，卡族的〈籐橋之戀〉、〈懷念亡兒〉（即 *'ipi* 之歌））、歡樂歌（如卡族的〈快樂相見歌〉，沙族的〈歡樂歌（*aiana*）〉），其他小調或童謠。沙族所保存的傳統歌謠要比卡族的豐富得多，例如，沙族的〈獵首歌〉和〈打獵歌〉卡族就沒有了。我們要追問的是：卡族和沙族的歌謠是傳承的（*inherited*）還是移借的（*borrowed*）？一般說來，愈是傳統的或嚴肅的祭典歌愈可能是自古傳承的，因為許多歌詞連本族人也不懂，不太可能自己創作歌詞；愈是現代的愈可能互相移借，而且歌詞隨時都可以改寫。卡族的歌謠較少，有一些曲調顯然借自沙族，甚至連歌詞都直接借自沙族，因此很容易判斷。本文所舉的例子也以沙族為主。

南鄒跟布農族混雜在一起至少已有一百多年的歷史，他們的語言文化深受布農族的影響，被布農族完全同化只是時間的問題。但是他們絕大部分的歌謠卻絲毫沒有受布農族的影響，仍然保存本族的特色。因此，要釐清族群之間的關係，歌謠的研究不失為一個有效的途徑。

二、有關南鄒族音樂前人的研究

在歷史文獻中，對於南鄒族音樂的記錄，日據時代最早見於佐藤文一(Sato)的「台灣原住種族的原始藝術研究」(1944)，記錄了四首有關於卡族的歌謠中的歌詞，但並沒有留下記譜。日籍音樂學者黑澤隆朝(Kurosawa Takatomo)的「台灣高砂族的音樂」當中，只記錄了一首在阿里山北鄒族人所唱的「南部熟番之歌 *pasuoei*」(1972: 160)。

1966 至 1977 年代，呂炳川曾到過高雄縣境的沙族及卡族做過音樂的錄音調查，在其「台灣土著族音樂」(1982：83-86)一書，以及在華民俗基金會出版的「中國民俗音樂專輯第十輯 - 台灣山胞的音樂：曹、排灣、賽夏、雅美、平埔」唱片(1980)中，只留下了三首沙族歌謠及一首卡族的「月令之歌」¹。也因為呂氏並沒有留下兩族完整的歌謠曲目及曲譜、歌詞的記錄，對於該族音樂系統的認知，僅及於片斷記錄的描述與分析。

1996 年至 1998 年間，受高雄縣立文化中心的委託，作者進行了沙族與卡族的音樂調查與錄音，共收錄了二十首沙族的傳統民歌，以及十二首卡族歌謠，並將錄音及曲譜記錄於「高雄縣境內六大族群傳統歌謠叢書 (五)- 南鄒族民歌」一書與 CD 唱片當中(1999)。

1999 年 3 月至 2000 年 8 月間，獲得語言學家李壬癸教授及土田滋教授，在語言學研究方面的協助，我們又重新回到沙族與卡族的住地：高雄縣桃源鄉及三民鄉，重新進行歌謠的田野錄音及語言上的同步記錄，希冀將現階段南鄒族的音樂與語言，進行系統化的完整記錄與研究。

三、南鄒族人的音樂分類觀點

(一)沙族人的觀點

在高中部落和四社部落的沙群南鄒族人，自己族人有一套對於本族音樂的分類系統。在現今沙族的音樂系統當中，並沒有使用任何的樂器，因此對於沙族人來說音樂就是歌唱²。他們稱「歌」為「sahli」，「唱歌」為「paahlua sahli」。他們把我們所採錄到的 21 首歌謠，按照歌謠的屬性，將歌謠分成三類：(1)sahli kilaliali(祭典歌) (2)aruparua sahli(對歌) (3)sahli mamaini(童謠)。

※(1)sahli kilaliali(祭典歌)

¹ 事實上呂炳川應該錄下不少有關沙族的歌謠，只是沒有完整的記錄在其書中。因為他曾在書中(1982:84)提到：「有的歌謠過於冗長，不便收錄在唱片裡。」因此他只留下了兩首沙族屬於二年祭 Miatungusu 的「舞歌」，以及另一首喝酒之後所唱的「離別之歌」。呂氏在唱片第一面中的第四首註明為「二年祭歌之(1)miatungusu」，事實上是現今仍留傳在沙族的「貝神祭 miatungusu」祭儀組曲當中的「男女對唱情歌 tahluku mai」(參見游仁貴、陳有德、吳榮順等 1999：[5])；呂氏唱片中的第五首註明為「二年祭歌之(2)miatungusu」，事實上共有兩首歌前後連在一起，前一首是「貝神祭 miatungusu」祭儀組曲當中的「舞歌 miatungusu」(同前註：[3])，後一首也應是「貝神祭 miatungusu」祭儀組曲當中的「獵首歌或勇士誇功歌 mumuasa」(同前註：[15])；呂氏唱片中的第六首註明為「離別歌」，在目前尚存的沙族民歌當中，並沒有找到，不過從其歌唱的方式與族人的反應，都認為它應是與沙族相鄰的頂老濃大武壠西拉雅族人的民歌。至於唱片中的第七首「十二月之歌」，現仍為三民鄉卡族人的「十二月令歌 paritavatavali」(同前註：[26])。

² 從過去的文獻記錄，我們幾乎沒有看到有關沙族的樂器，不過在訪談當中，族人說過去曾有族人從北鄒帶回鼻笛及口簧琴。

沙族的祭典音樂又可分成三類：屬於 sahli kilaliali 的祭典歌謠，其曲目的演唱順序、歌詞及曲調都是固定而不能改變的。

[1] mialungusu(貝神祭)：

貝神祭是沙族在稻米收穫後二年舉行一次的大祭，日據時期日籍學者稱之為「二年祭」³。祭期連續幾天，以社為單位，是沙族人場面最大的宗教儀式。現在沙族人因有感於文化失傳，自民國八十四年起改為一年一祭，祭期約在每年的 12 月 15 日至 1 月二日間。貝神祭在古時候是美蘭社特有的祭典，根據沙族傳說，該族在遷來桃源鄉之前，曾居住在東方 hlasunga，該地同時也是矮人所居之地，沙族人與矮人相處融洽，矮人有傳世之寶貝神 takialu，能自由自在飛翔於天界，每年舉行盛大祭典祭貝神，求境內豐收平安、豐獵、及族人旺盛，沙族人離開該地時，梅蘭社祖先從矮人處分得若干聖貝，定居桃源後，依照矮人方式舉行貝神祭。後來其餘兩社因羨慕美蘭社有貝神和祭典，趁美蘭社人不備之時，各自盜取若干聖貝回去，此二社從此才有貝神祭。

在 mialungusu(貝神祭)祭儀當中，從祭儀開始到結束，一共需唱 10 首專屬的祭歌，連成一套的組曲。其順序分別為：

likihli 薯榔（貝神祭祭前歌之一）

malalalang 準備歌（貝神祭祭前歌之二）

hlialu lavahli 備好的山蘇花（貝神祭前歌）

mialungusu 跳舞（貝神祭祭歌）

paritavatavali 數人數之歌（貝神祭 mialungusu 祭歌之一）

6.tulisua kana mulikape ahluu 活該，貝殼被我們偷了

7.tahluku mai 男女對唱情歌

8.tapisimu 你們的男裙

9.varatevate 分開之歌（貝神祭之終曲）

10.aiana 歡樂歌

[2] apikaunga(祖靈嚕新祭)：

³ 根據呂炳川「台灣土著族音樂」一書提到「台灣番曲唱片」石田幹之助的解說：「二年祭的祭典的方法隨部落，或多或少有少許不同，在高中村要連續七天舉行祭典，在第三天用劍刺穿用由芋葉的酒瓶蓋，開始喝為祭祀準備的酒，唱那總共有十章的（ruwaririshi）祭歌，接著開始在家內跳舞，一直到持續到第四天、第五天，才改在戶外舉行，舞蹈的歌稱為 Mialungusu。歌詞的種類很多，因為這種歌有招魂力量，只有在祭祀時才唱，必須在第六天時舉行召回靈魂國的儀式。」（1982：84）

沙族的農耕祭儀分爲小米耕作祭儀和稻作祭儀，小米耕作祭儀又分爲播種祭、收穫前祭、小米嘗新祭、收藏祭、祖靈嘗新祭。以上過去的農耕祭儀，現今沙族人只保存了 1 首 apikaunga 的祖靈嘗新祭，且已經無法得知每句歌詞的演唱內容及意義。嘗新祭是在收藏祭的翌晨舉行，各戶備妥各種祭品，如小米糰、豬肉、酒、給巫師報酬用的銀幣等，巫師會挨家挨戶舉行祭儀，依次將祭品獻給祖靈並禱祝，請祖靈在整個小米祭結束前饗宴一番，並請他們帶野獸來，使明年小米再豐收，保佑全族平安，過快樂的生活。祖靈嘗畢後，還有除疫祭，族人才可進行狩獵魚撈等活動。

[3]mumuuasa(獵歸祭)：

在沙族過去的獵首或打獵回社之後，都會舉行不定期的 mumuuasa(獵歸祭)。屬於 mumuuasa 的祭歌，目前在沙族僅剩下 2 首。如果是出草之後的獵歸，則由部落頭目率領行動的獵人與社中族人，一起舉行 mumuuasa(獵歸祭)，但儀式當中只由參與行動的獵人演唱 mumuuasa，以誇耀自己、表述自己的戰功⁴。如果只是在農閒之餘獵歸，則在 mumuuasa(獵歸祭)之時演唱 urnaiape ngahla kuli 打獵歌。

(2) aruparua sahli(對歌)

這是過去男女族人，祭典之外隨時都可以以即興的應答方式，來集體創作演唱的歌謠。過去屬於 aruparua sahli 的歌謠很多，目前僅剩下 6 首這種歌謠。其曲目有：

- 1.tumangitangi-aku 我一直在哭(失戀歌)
- 2.pupunga 飯盒歌
- 3.ihlau, ihlau 調情歌(開玩笑，閒情工作時，自己唱或聚會時唱)
- 4.alukakakikita 懷舊之歌
- 5.kuvavani murakici 鳥吃果樹之歌
- 6.matapapakiau 去過年

(3)sahli mamaini(童謠)

對沙族人來說，過去屬於 sahli mamaini 曲目的歌謠爲數本來就很少，並不是只要是孩童唱過的歌都屬 sahli mamaini，而是要看歌詞是否適合兒童。因此，「頂針式」的文字遊戲歌，通常是族人認爲特定屬於 sahli mamaini 的曲目。但目前還流傳在聚落的只有兩首：

- 1.'ape hlamangi 拿阿布開玩笑的歌

⁴ 沙族人的 mumuuasa 獵首歌，不管是演唱的方式、演唱的時機、音樂的功能，都與布農族的 malastapan(吳榮順 1992：第 6 首)、魯凱族的 palaiela(吳榮順 1995b：10)、排灣族的 tolisi(吳榮順 1995a：第 6 首)、北鄒族的 tue 相似。

2.miasasesenga 搖籃曲

(二)卡族人的觀點

卡族人所稱的“音樂”，是包含了樂器及歌唱。但在卡族人的觀念當中並沒有西方稱為“music”、中文稱為“音樂”的字彙。對於樂器，卡族人也沒有西方指稱“musical instrument”、中文稱為“樂器”的專有集合名詞，而是直接指稱該項的樂器名，例如過去卡族人曾使用過的鼻笛“tangenga”⁵、口簧琴“lungatunga”；然而歌唱在現今卡族人的音樂系統當中，幾乎可以與“音樂”劃上等號。卡族人稱「歌」為“cani”，「唱歌」為“palacani”。對於歌謠的分類，也像沙族一樣分成三大類：

(1) cani kaisisi(祭典的歌謠)

卡族過去的歲時祭儀，幾乎每個月份都有專有的祭儀，依余瑞明(1997：62-71)的記載，光是歲時祭儀就有八個祭儀之多⁶，此外還有敵首祭及獵祭兩個臨時祭儀，但是目前卡族的祭儀，只有一年一次在1月1日新年舉行的收割終了祭(mikaugu)轉化而成的年祭。年祭分成正典及歌舞宴兩個部份，其中正典部份只有族人參加，族人在正典當中只唱1首獨一無二的「祭歌-母親、父親」“ciina cuuma”，這也是卡族人唯一的一首 cani kaisisi“祭典的歌謠”，族人也稱這首歌為 cani piuuna，意指“古老的歌”。至於正典之後的歌舞宴，任何歌謠都可以來唱，同時也開放給非族人參加。

(2) cani kaupupan (一般的歌謠)

除了 cani kaisisi 以外的歌謠，屬於成人所唱的歌謠都稱之為 cani kaupupan，也就是“一般的歌謠”。屬於這類的歌謠，是相當的即興，族人可以隨時來加以個人或集體創作。即使是採借外族的曲調，集體填入卡語的歌謠，族人都稱之為 cani kaupupan。目前屬於 cani kaupupan 的歌謠共有 11 首。分別為：

1. aiiiana cungkucu 'uai 情歌：籐橋之戀
2. palangan mu 取笑歌：你們的揶揄
3. topianto 歡聚歌

⁵ 卡族過去所使用的鼻笛有單管與雙管兩種，不過都稱為 dannga。雖然目前卡族已不再使用鼻笛，但作者在今年(2000)七月間，再前往高雄縣三民鄉進行卡族音樂田野錄音之前，李壬癸教授拿了一卷1978年卡族人孔岳中所作的卡族歌謠錄音，錄音當中從頭到尾都可以聽到鼻笛伴隨著歌聲，可見在80年代卡族人還在使用鼻笛。

⁶ 這八個祭儀分別為(1)開墾祭 ma'anai(2)播種祭 mitoalu(3)除草祭(morulabaru)(4)拔摘祭(kana-koara)(5)嚇鳥祭(mata-uru)(6)收割開始祭(ara'mia'u)(7)收割終了祭(mikaugu)(8)收藏終了祭(moa-nivi)(余瑞明1997：61-62)。

4. urunai tapunia 紅隼鳥
5. matentenese 快樂相見歌
6. caani'ipi 'ipi 之歌：母親懷念亡兒
7. palitavatawali 十二月令歌
8. manisini 'animu aake 藤橋之曲
9. macangcangare 快樂頌
10. macangcangare kita sauni 咱們今天快樂
11. cungkucu 'uai 籐橋之戀

(3) cani mamanu(童謠)

卡族人觀念中的 cani mamanu，是指專給卡族孩童來唱的 cani。這一類的歌謠目前還有 5 首。卡族童謠以「問答」式的對應居多。其曲目有：

1. mati'ara'aravang 從石頭裡面摸魚蝦
2. tiasu musa naanu 問候歌
3. mumunga titina 孩子卜卦歌及搔癢歌
4. lupilupi 釣蜻蜓
5. sumasepera 數數歌

四、音樂的傳承與轉借現象

一個族群的音樂風格，或是一個地區的音樂現象的形成，誠如 Alan Lomax 所說的：「族群音樂的產生，不外乎承襲(inherited)與轉借(borrowed)兩種手法」(1978：6-12)。當然，不管承襲(inherited)或轉借(borrowed)，都是一個族群或一個地區內的族人或民眾，個人創作或集體創作過程中，對其音樂來源的辨識原則而已。在此，也讓我們全面的以現存的音樂有聲資料，來檢視南鄒兩群的歌謠系統，以理清南鄒歌謠體系當中歌謠與歌謠之間，族群與族群之間的相屬關係。

透過音樂的採譜分析⁷與訪談考證之後，我們可以將南鄒沙族與卡族的歌謠系統，依其歌謠曲調的成份，區分成四類：

1. 擬似自他族轉借過來的歌謠

⁷ 音樂採譜部份，參見游仁貴、陳有德、吳榮順在 1999 年「南鄒民歌」當中採錄了 33 首沙族與卡族的民歌。此外，2000 年 7 月李壬癸與吳榮順，再次完成南鄒族之音樂與語言的採譜記錄，預計於 2000 年 12 月在風潮唱片之「台灣原住民音樂紀實系列 10 - 南鄒族之歌」當中，將錄音有聲資料與採譜同步出版。

所謂「擬似自他族轉借過來的歌謠」，是指該族歌謠的在曲調的結構上、歌詞的表現法或演唱語法上，相當程度的顯示源自鄰族的音樂系統。從目前的地理環境或族群遷移的歷史過程來說，沙族或卡族都強烈的受到北鄒族及布農族的影響。在音樂上兩族「擬似自他族轉借過來的歌謠」當中，無可避免的也受到北鄒及布農的影響。在沙族來說 21 首歌謠當中，「擬似自他族轉借過來的歌謠」共有 3 首：2 首屬於 sahli kilaliali(祭典歌)曲目當中的 mumuusa 獵首歌和 umaiape ngahla kuli 打獵歌，另一首是 aruparua sahli (對歌)當中的 pupunga 飯盒歌。

(1)mumuusa 獵首歌的曲調，完全是以泛音式的大三和弦分散和弦音，為其從頭到尾的曲調結構，在沙族歌謠當中是相當罕見的。這與沙族處在強勢語言與文化包圍下的布農族音樂，影響頗巨，況且沙族人目前不但都以布農話來交談，而且布農族音樂(Bunun tu sintusaus)就是以泛音式的大三和弦分散和弦音，為其音階的基本組織，可見布農語及布農音樂對沙族人的影響。

(2)umaiape ngahla kuli 打獵歌，是用在獵歸時獵人們聚在一起接受頭目的賜福，並且開始由頭目的領唱，眾獵人一一的來唸唱出，在沙族的獵區可以被獵獲的動物名(見李壬癸的歌詞)。

【umaiape ngahla kuli 打獵歌歌詞釋譯】

palatakaihlia tulis na hlikuricaniani tulis.

鏢槍 虛詞 打到一隻 虛詞

hlamilangica tulisi na hlikuricaniani tulis.

老鷹 虛詞 打到一隻 虛詞

打到一隻老鷹。

hlatakemene tulisi na hlikuricaniani tulis.

山羌 虛詞 打到一隻 虛詞

打到一隻山羌。

apihlupahlupaiⁱ tulisi na hlikuricaniani tulis.

猴子 虛詞 打到一隻 虛詞

打到一隻猴子。

kengkengramucu tulisi na hlikuricaniani tulis.

山羊 虛詞 打到一隻 虛詞

打到一隻山羊。

kuvukuvura tulisi na hlikuricaniani tulis.

穿山甲 虛詞 打到一隻 虛詞

打到一隻穿山甲。

hlatikase tulisi na hlikuricaniani tulis.

山鹿 虛詞 打到一隻 虛詞

打到一隻山鹿。

hlimakahliumeratulis na hlikuricaniani tulis.

山豬 虛詞 打到一隻 虛詞

打到一隻山豬。

hlavuruvuru tulisi na hlikuricaniani tulis.

豹 虛詞 打到一隻 虛詞

打到一隻豹。

hlasemesema tulisi na hlikuricaniani tulis.

熊 虛詞 打到一隻 虛詞

打到一隻熊。

事實上 umaiape ngahla kuli 打獵歌，從以上歌詞的排列法則來檢視，我們就很清楚的發現它與布農族獵人出獵前所唱的“pislaha 獵前祭槍之歌”的歌詞唱法，是幾乎完全一樣的(見吳榮順 1996：159-160)。只不過沙族唱 umaiape ngahla kuli 打獵歌時，是在獵歸之後，而布農族的 pislaha 獵前祭槍之歌，是在出獵之前所演唱。當然沙族人不會說這是轉借自布農族，但他們卻說布農族也有一首同樣的歌(pislaha)。因此，兩者之間的關係可謂密不可分。不過 umaiape ngahla kuli 打獵歌的曲調，卻是從沙族內部的另外一首歌謠 paratavatavali 數人數之歌，完全的採借過來。

【pislahi 獵前祭槍之歌歌詞譯釋】

(領唱) mamangan iia nai (合唱) mamangan iia nai

充滿法力 我們 充滿法力 我們

[我們充滿法力]

(領唱) masaiv iiahao (合唱) masaiv iiahi

給予 我們 給予 我們

[給予我們]

(領唱) nam a busul la (合唱) nam a busul hi

我們的槍 我們的槍

[我們的槍]

(領唱) muna busul la hai (合唱) muna busul la hai

進到槍 進到槍

[進到槍裡來]

(領唱) amin a hangvang ha o (合唱) amin a hangvang ha o

所有的水鹿 所有的水鹿

[所有的水鹿]

(領唱) amin a babu ha o (合唱) amin a babu ha o

所有 的 山豬 所有 的 山豬

[所有的山豬]

(領唱) amin a sidi ha o (合唱) amin a sidi ha o

所有 的 山羊 所有 的 山羊

[所有的山羊]

(領唱) amin a uknav ha o (合唱) amin a uknav ha o

所有 的 雲豹 所有 的 雲豹

[所有的雲豹]

(領唱) amin a sakut ha o (合唱) amin a sakut ha o

所有 的 山羌 所有 的 山羌

[所有的山羌]

(3)pupunga 飯盒歌，從曲調的結構上來分析，這首曲子與北鄒族的”對唱之歌 iyahaena”⁸是完全一樣的，只是歌詞完全不同而已。因為這首曲調，幾乎可以稱爲是”鄒文化圈的共通曲牌”⁹，南鄒族中的沙族與卡族自北鄒的”對唱之歌 iyahaena”轉借之後，已發展出多重的”曲牌變體”。

至於在現存的卡族 18 首歌謠當中，「擬似自他族轉借過來的歌謠」共有 4 首，分別爲：(1) aiiana cungkucu 'uai 情歌：藤橋之戀。(2) topianto 歡聚歌。(3) macangcangare 快樂頌。(4) macungcangare kita sauni 咱們今天快樂。

(1) aiiana cungkucu 'uai 情歌：藤橋之戀

屬於卡族 cani kaupupan(一般的歌謠)曲目當中的 aiiana cungkucu 'uai 情歌：藤橋之戀，這首樂曲可以分成兩個部份，前半段是以無意義的歌詞 aiiana 來配合曲調，後半段則不段的以「有節形式」(strophic form)的歌詞，分段來描述藤橋之戀。因此，每段的 strophic 都是相同的。這首曲調亦轉借自阿里山地區北鄒族的”iyahaena 對唱之歌”。

(2) topianto 歡聚歌

這首歌在卡族是屬於 cani kauboban(一般的歌謠)曲目當中的歌謠。族人肯定的說明這首歌是轉借自北鄒，是北鄒族人在一年一度的 Mayasvi 正典之後，當天晚上的歌舞宴當中所唱

⁸ 參見吳榮順製作之「Pasu-Tsou 阿里山鄒族之歌」CD 的第 7 首 iyahaena 對唱之歌，1995。

⁹ 光是在北鄒族地區，以”iyahaene 對歌”爲歌謠曲調爲基礎的變體，就有 8 種之多，故我們稱其爲”鄒文化圈”共同的曲牌，也是”鄒文化圈”最重要的曲牌。

的一首歌謠。北鄒族人特富野社稱為 topento”青年頌”，達邦社則稱為 yi 'ahe”青年頌”(浦忠勇 1993：106-107, 吳榮順 1997：403)。北鄒族的 topento 青年頌和南鄒卡族的 topianto 歡聚歌，在曲調和歌詞上的結構是完全相同。只是特富野社的北鄒族的 topento 青年頌的歌詞分成兩段，第一段的歌詞是以古鄒語來唱，第二段是以現代日常所用的鄒語來唱，而且在曲子結尾多了一段尾聲，南鄒卡族的 topianto 歡聚歌則只唱一段歌詞。歌詞的內容是在勉勵年青人要大家一起來高興的跳舞歌唱。卡族當中最大的兩大家族 Kanpanena(孔家)和 Kaangena(翁家)，大部份成員都由北鄒遷移而來，卡族音樂上轉借自北鄒，是文化變遷上的自然現象。

(3) macangcangare 快樂頌

這首 macangcangare 本來是鄰族布農族基督長老教會中，以布農語演唱的一首新編聖詩，卡族再轉借成為日常所唱的 cani kauboban(一般的歌謠)，這也是卡族歌謠當中唯一一首轉借自布農族的歌謠。

(4) macangcangare kita sauni 咱們今天快樂

對於外族人來說，macangcangare kita sauni 是一首相當熟悉的歌謠。是的，它是卡族人轉借自台灣閩南語流行歌「愛拼才會贏」的曲調，然後再由卡族人以卡語集體創作後的產物。

2. 卡族轉借自沙族的歌謠

雖然在地理上沙族是居住在高雄縣境的兩河流域當中的荖濃溪上游，而卡族卻居住在兩河流域當中的楠梓仙溪上游，一在左一在右，中間就隔著阿里山山脈，自然地阻斷了兩族的交流與互動。但在過去由於授獵活動的行為、獵場的重疊等要素，兩族之間的交往互訪比起現今要來的頻繁，因此兩族間互相轉借過來的歌謠應該不少。但當我們進行曲譜的分析比對之後，我們發現沙族的歌謠當中，沒有任何一首歌謠，是轉借自卡族的歌謠；反而是卡族的歌謠當中，就有 2 首歌謠轉借自沙族：(1) palangan mu 取笑歌：你們的揹籠 (2) palitavatavali 十二月令歌。除了從採譜當中可以直接證明，這 2 首歌謠是直接轉借自沙族的歌謠之外，卡族人也不諱言的直指此 2 首歌謠轉借自沙族的原歌名。

(1) palangan mu 取笑歌：你們的揹籠

卡族的 palangan mu 取笑歌，曲調結構完全是沙族 miatungusu(貝神祭)祭儀組曲當中的 "tapisimu 你們的男裙" 的翻版。歌詞分成四段，前兩段的歌詞內容是改成卡語，後兩段則完全在沙語轉借過來。所不同的只是沙族的 "tapisimu 你們的男裙"，是一首 ahli kilaliali(祭典歌)，卡族轉借之後變成了日常所唱的 cani kaupupan (一般的歌謠)。

(2) paritavatavali 十二月令歌

卡族 cani kaupupan (一般的歌謠)當中的 paritavatavali 十二月令歌，曲調結構完全是直

接轉借自沙族 miatungusu(貝神祭)祭儀組曲當中的 "paritavatavali 數人數之歌"。由於沙族的"paritavatavali 數人數之歌"歌詞結構，是採用了「頂針」¹⁰的手法，卡族轉借來之後，歌詞的結構原則及第一句歌詞並沒有改變，只是到了第二句歌詞之後，卡族人就加以改變，填進了卡族人每月依卡曆運作的農事十二月令歌詞。

3. 自本族同一首曲子轉借過來的歌謠。

在沙族的現存歌謠當中，我們發現都有自本族同一首曲子直接轉借過來的歌謠，或是引用了某一首歌謠的片斷曲調之後，再行發展出來變成了另一首歌謠，而冠上新的歌謠名。在沙族歌謠當中，屬於這類「自本族同一首曲子轉借過來的歌謠」的演變手法歌謠特別多，共有 5 組 10 首歌謠。此外，最特別的是一首原來的歌謠，只會翻版成另外一首歌謠，而呈現「成對」的特殊現象。卡族的 18 首歌謠當中，並沒有出現這種「一曲兩版」的現象。下表就是沙族這 5 組「成對」的沙族歌謠：

組別	歌 謠 名 稱
1	[1a]hlialu lavahli 山蘇花(貝神祭前歌) [1b]miatungusu 跳舞(貝神祭祭歌)
2	[2a] paritavatavali 數人數之歌 [2b] umaiape ngahla kuli 打獵歌
3	[3a] tahluku mai 男女對唱情歌 [3b] 'ape hlamangi 拿阿布開玩笑的歌
4	[4a] pupunga 飯盒歌 [4b] matapapakiau 去過年
5	[5a] alukakakikita 懷舊之歌 [5b] kuvavani murakici 鳥吃果樹之歌

4. 自古承襲下來的歌謠。

在沙族的 21 首歌謠，以及 18 首的卡族歌謠當中，除了上述源自他族或源自沙族以轉借的方式產生的歌謠之，以及沙族自本族同一首曲子轉借過來的歌謠 5 首歌謠之外，其他的歌謠和連同另 5 首重複的歌謠，對於兩族的族人來說，都是他們口中傳承自各自祖先的歌，也就是不知從何時就自古承襲下來的歌謠。這種自古承襲下來的歌謠，沙族共有 12 首，卡族則有 10 首。

※ ※ ※

¹⁰ 所謂「頂針」，是原住民音樂當中一種非常普遍的歌詞語構法。其排列法則是：下一句歌詞的前二或三音節，都是上一句歌詞的後二或三音節的重覆。

一般說來，愈是傳統的或嚴肅的祭典歌愈可能是自古傳承的，因為許多歌詞連本族人也不懂，不太可能自己創作歌詞；愈是現代的愈可能互相移借，而且歌詞隨時都可以改寫。在此，沙族的歌謠較多是自古就傳承下來的，然後沙族人再以此有限的歌謠曲目，再以「曲調不改/歌詞改變」的「一曲二版」手法加以變造新聲，而增加一倍的歌謠演唱曲目，繼而再轉借自鄰族(北鄒及布農)屬性相同的歌謠，於是形成了沙族人自我的音樂系統。沙族人再將此音樂系統分成(1)sahli kilaliali(祭典歌) (2)aruparua sahli(對歌) sahli mamaini(童謠)等三類，而提供沙族人傳統祭儀和傳統生活空間中不可或缺的媒介。

卡族的歌謠顯然較少，除了 cani mamanu(童謠)和唯一一首傳統祭典歌謠”ciina cuuma”之外，其他的歌謠幾乎轉借自鄰族(北鄒族和布農)，或其兄弟族群-沙族的歌謠。因此，從音樂系統的比較研究來看，顯然沙族是比較獨立的發展，並且保存了自己的祭儀和音樂文化系統，我們幾乎找不到沙族音樂受到卡族影響的痕跡，甚至於少數的沙族聚落處在強勢的布農族文化和語言之下，沙族人依然擁有相當程度自我的音樂系統。相反的，在卡族的音樂系統上，自我族群的音樂成份較少，反而直接受到北鄒族，以及間接受到南鄒的影響下，形成了法文稱為”mosaique”(雜陳的)音樂現象。這顯然又是”文化適應”(acculturation)的現象與問題，同是南鄒族，沙族人的”文化危機”意識顯然較敏感，”文化適應”的抗壓性也較高；反過來說，卡族人對於非母族文化的接納度也比沙族要高。南鄒族這兩極化的音樂現象，與北鄒族的特富野社與達邦社，對於 mayasvi 祭典音樂的”開放”與”保守”的不同態度，顯然是一樣的。

五、 語言上南鄒和北鄒的關係

從語音的對應和許多詞彙的對當，北鄒和南鄒的密切關係是顯而易見的。三者之間的關係，卡語和沙語相當接近，而跟北鄒卻都比較疏遠。

古南島	古鄒	北鄒	卡語	沙語
*p	*p	p	p	p
*t	*t	t	t	t
*C	*c	c	c	c
*D, *Z	*j	c	c	s
*k	*k	?	k	k
*q	*?	ø	?	?
*H	*⇔	ø	ø	?
*b	*v	f	v	v
*w	*w	v	ø	ø
*y	*y	z	l	⊙
*s	*s	s	ø	ø
*S	*S	s	s	ø
*m	*m	m	m	m

*n	*n	n	n	n
*N	*N	N	N	N
*N	*N	h	n	⊙
*j	*z	z	ø	ø
*R	*r	r	r	r
*l	*l	r	ø, l	l
*i	*i	i	i	i
*u	*u	u	u	u
*e	*e	e	e	e
*a	*a	o	a	a

古 鄒	北 鄒	卡 語	沙 語	
*apuyu	puzu	apulu	apu□u	‘火’
*macai	mcoi	maa-macai	maci?i	‘死’
*mima	mimo	müima	mima	‘喝’
*walu	voru	aalu	u-alu	‘八’
*sepate	sKptK	u-supatK	u-patK	‘四’
*lima	rimo	u-lima	u-lima	‘五’
*vuNu□u	fNuu	na-vuNu	vuNu?u	‘頭’
*vekese	f?KsK	vKkKsK	vKkKK	‘髮’
*jarapuNu	cropuNu	carapuNu	sarapuNu	‘帽’
*piza	pizo	u-pia-ini	u-pia-ini	‘多少’
*ina□	ino	c-iina	ina?a	‘母’
*cau	cou	caau	cucu?u	‘人’
*vavuyu	fuzu	vavulu	vavu□u	‘野豬’
*qatimula	timro	?atimua	?atimula	‘跳蚤’
*tavu□u	tofK	tavu	tavu?u	‘瓢’
*salKNK	sroNK	alKNK	alKNK	‘松’
*?ujaNK	m-KchK	?ucanK	usa□K	‘雨’

例見 Li (1972), Tsuchida (1976)。

六、語言在歌謠中的運用

1. 隱喻

沙語歌謠中的語詞，常用隱喻 (metaphor)，若不是對他們的語言文化有良好的掌握，就很難領會真正的意涵。例如 tapisi mu〈你們的男裙〉那首歌中，civuka 原意為“腹”，但在歌詞中暗喻為“內心，心裡”，masiame 原意為“辣”，但此處實指“難受”：

masiame civuka ku 我的腹部很辣＝我的內心很難過
辣 腹 我的

又如在 rumangitangi aku〈我一直在哭泣〉歌中，描寫一個女子因失戀悲傷過度，眼睛哭得紅腫而視力模糊，卻把它說成眼睛被茅草刺瞎了：

tumuvuhlavuhlavuhlahla i tupi'i na 'erehla (視力)模糊了，被茅草刺瞎了

模糊

刺瞎 茅草

同一首歌謠，因為要不到心上人，因而產生葡萄酸，竟然說有了丈夫常叫人心煩，讓人生氣，乾脆不要丈夫算了：

misa'inta sumane i patahli rucarucake

不要 丈夫 煩人 惹人生氣

（我）不要有丈夫，他只會煩人又惹人生氣！

這種描寫女人內心世界的細膩，語言的巧妙運用，真令人叫絕！

在沙族 pupunga〈飯盒歌〉中，第三節是在描寫一個獵人在破布子樹下企圖以嫩根部作彈頭要打白頭翁，自然打不到。整節的歌詞都用隱喻的手法。其實真正的涵意是：比喻男女都還太年輕，人還太嫩，還不適合結婚：

hlamuluailiaku kuvavani na 'uhluhlange, 'icevere mana vungu

很喜歡 我（小鳥）吃 破布子 五節芒根部的嫩心 當作 頭

ripas-isa kupasikera na vungu tamulumula.

鉛彈那個 力不從心 頭 白頭翁

我很喜歡在破布子樹下（等著狩獵），用五節芒根部的嫩心做彈頭打白頭翁，卻打不到。

歌詞中的 ripase 原指“鉛彈”，隱喻為男人的“睪丸”。這一連串的隱喻用語，使得整節歌詞顯得典雅而不粗俗，而且有較深的意涵，這是很高超的藝術手腕。類似這樣的表現手法，在沙族的歌謠中隨處可見。例如，ihlau, ihlau〈調情歌〉第三節中的 tahluku“葫蘆瓢”，tapaia'a“木瓜”和 vaake“柚”，實際上都是指少女的“乳房”。不直接說“乳房”，而用三種瓜果來作妙喻，既可避免太黃色，又可以使得歌詞內涵顯得更生動、活潑、有趣。其實不同瓜果有不同的外觀和特性：葫蘆瓢外表平滑可愛，而木瓜外表粗糙難看，表現出對女人的乳房兩種截然不同的主觀看法和態度；柚子用來比喻乳房的碩大，可說是一種誇張而又有趣味的比喻。

女唱：pasakulaia mau matialu tahluku maraucu'ai taturuisa.

趕快 快拿 葫蘆瓢 趕快 妹 他的

趕快來拿他妹妹的葫蘆瓢（喻乳房）。

kumita na 'ususu-isa tainani taina vaake.

看到 奶 她的 大 大 柚

看她的乳房比柚子還要大。

男唱：tapaia'a luvangana luvatingatingala.

木瓜 凹凸不平 粗糙不平

（你的乳房）像木瓜一樣粗糙不平。

南鄒的許多祭典歌歌詞今日族人都不太了解。有的歌詞完全不知意思，例如沙族〈祖靈嘗新祭祭歌〉。對有的歌詞即使有若干程度的理解，但不同的報導人的解釋往往出入相當大。碰到這種情形，我們就以較年長的解釋為主，而把較年輕的不同解釋攔在附註中供作參考。

2. 重複

有些歌謠，每一句歌詞都得重複唱一次才唱下一句，例如沙族一些貝神祭祭歌：hliau lavahli〈備好的山蘇花〉、miatungusu〈跳舞〉、tapisimu〈你們的男裙〉、aiana〈歡樂歌〉、ihlau, ihlau〈調情歌〉。這種重複的唱法，在臺灣南島民族歌謠很常見。

有的歌詞每一小節唱完了才重複一次，例如 pupunga〈飯盒歌〉、alukakikita〈懷舊之歌〉、kuvavani murakici〈鳥吃果樹之歌〉、matapaapakiau〈去過年〉。

有少數歌謠，每一句的第一個語詞（即單字）都要重複，例如 tahlukumai〈男女對唱情歌〉：

男：tahluku tahluku mai （排剪和雁爾社的唱法）

陰部 陰部 小

女孩子，你們還太小，不要跟我們玩。

女：kumai kumai ipala

小 小 豐滿

我們雖小，但我們很豐滿。

男：ipala ipala isa

豐滿 豐滿 她

你們已經認為成熟豐滿。

又如 varatevate〈分開之歌〉第一節：

l.varatevate, varatevate imu mara'ia hlaita hlaita.

像風 像風 你們 分開 咱們 咱們

咱們像風一樣分開。

muruiahle, muruiahle imu mara'ia hlaita hlaita.

分開兩邊 分開兩邊 你們 分開 咱們 咱們

咱們分成兩邊跳舞。

sesera, sesera imu mara'ia hlaita hlaita.

圍圈 圍圈 你們 分開 咱們 咱們

也有的語詞之重複並不限於在句首，例如 likihli〈薯榔〉祭典歌中的若干句：

i likihli, likihli iui i lavahli, lavahli.

薯榔 薯榔 虛詞 山蘇花 山蘇花

ina vengavenga vihluaa i kupatarahlapee, kupatarahlapee kumiakui iaiai.

開花 樹名 不要給人看 不要給人看 語尾詞 無義

miapaipa iku, miapaipa iku amaia aiparahlihli

anikialikihla patulu, patulu pavau, pavau palilivauvau selenga, selenga 'ataiaii ai

開始 慶祝 慶祝 等待 等待

parahlihli

開始慶祝和等待。

在同一首歌謠的第3節，每一句末的語詞都在下一句首重複。這種「頂針」的唱法也見於沙族 apikaunga〈祖靈嘗新祭歌〉。其實有這種「頂針」唱法的民歌結構，也出現在其他臺灣南島民族歌謠。例如，噶瑪蘭傳統民歌 masawa〈打仗〉也是採用這種唱法。（參見李壬癸、吳榮順 2000）

參考書目

呂炳川

1982 《台灣土著族音樂》。台北：百科文化。

李壬癸、吳榮順

2000 〈噶瑪蘭的歌謠〉，《中央研究院民族學研究所集刊》89:147-205。

佐藤文一

1944 《台灣原住種族的原始藝術研究》。台北：台北帝國大學。

余瑞明(主編)

1997 《台灣原住民曹族－卡那卡那富專輯》。高雄：三民鄉公所。

吳榮順

1992 《布農族之歌》，TCD-1501。台北：風潮唱片。

1995a 《排灣族之歌》，TCD-1507。台北：風潮唱片。

1995b 《魯凱族之歌》，TCD-1508。台北：風潮唱片。

1995c 《Pasu-Tsou 阿里山鄒族之歌》，TCD-1509。台北：風潮唱片。

1995d 《Bunun tu sintusaus 布農族音樂》。南投：玉山國家公園管理處。

1997 〈阿里山北鄒族音樂〉，《嘉義縣戲曲音樂資源調查研究》pp. 382-490。

浦忠勇

1993 《台灣鄒族民間歌謠》。台中：台中縣立文化中心。

游仁貴、陳有德、吳榮順等

1999 《南鄒民歌》。高雄縣立文化中心。

錢善華

1989 〈特富野聚落 Mayasvi 祭典音樂〉，《台灣土著祭儀及歌舞民俗活動之研究》，南港：中研院民族所。

黑澤隆朝

1973 《台灣高砂族的音樂》。東京：雄山閣。

Li, Paul Jen-kuei (李壬癸)

- 1972 On comparative Tsou. *Bulletin of the Institute of History and Philology* 44. 2:311-338.
Taipei: Institute of History and Philology, Academia Sinica.

Lomax, Alan

- 1978 *Folk Song Style and Culture*, Transaction Books, New Brunswick, New Jersey.

Tsuchida, Shigeru (土田滋)

- 1976 *Reconstruction of Proto-Tsouic Phonology*. Tokyo: Study of Languages & Cultures of Asia & Africa, Monograph Series No.5, Tokyo University of Foreign Studies.

亞太傳統藝術論壇學術研討會 學術研討會
Asia-Pacific Traditional Arts Forum/Conference

發言單 Note of Statement

南鄒群的音樂系統與語言在歌謠中的運用

The Use of Musical System and Language in the Vocal Music of South-Tsou Ethnic Group

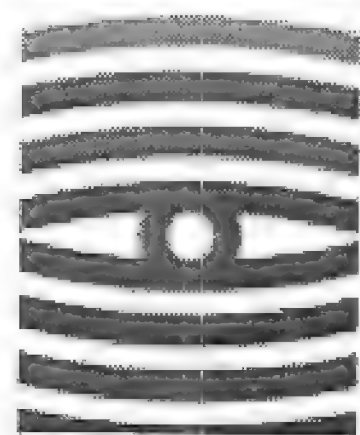
／吳榮順、李壬癸 (台灣) Dr. Wu, Rung-Shun & Dr. Li, Jen-Kuei (Taiwan)

姓名 Name :

國籍 Nationality :

職稱 Professional Rank :

請在發言之後交給工作服務人員，謝謝！
Please hand it to staff after making statement. Thanks.



亞太傳統藝術論壇

Asia-Pacific Traditional Arts Forum

學術研討會 Conference

菲律賓傳統銅鑼音樂的現代趨勢
Current Trends in Philippine Gong Traditions

菲利希答·普甸特 (菲律賓)

Dr. Felicidad A. Prudente (Philippines)

行政院文化建設委員會 指導
Directed by the Council for Cultural Affairs.
The Executive Yuan, R.O.C.

國立傳統藝術中心籌備處 主辦
Hosted by the Preparatory Office of
National Center for the Traditional Arts

國立藝術學院 承辦
Handled by the National Institute of the Arts
2000/10/1 Taipei, Taiwan

Current Trends in Philippine Gong Traditions

Felicidad A. Prudente, Ph.D.

Philippine gong traditions have undergone change and transformation through the years. Over the past two to three decades, research and documentation has notably increased enabling us to observe musical innovations and change as manifested particularly on instruments and instrumentation, styles, playing techniques, repertoire and function. The gong themselves have changed from large heavy bronze gongs to a smaller and lighter type. At first, the older large gongs which were defective or no longer playable were melted to make gong sets. Today, large brass padlocks and cable wires provide excellent re-cyclable material for making gongs. Cheaper gongs are also made from scrap iron and galvanized sheets. This latter type called *inubab* are produced by Maguindanaon gong smiths and have been available at popular prices in Cotabato City market. These iron type gongs have even found their way into the gong culture of other ethnic groups like the Bagobo and Manobo of highland Mindanao and are now commonly used as suitable replacements of the highly-valued and expensive wide-rimmed gongs called *agong*. With a few exceptions, most of the highland groups of Mindanao no longer possess these large *agongs* which they trade off or sold. Some Bagobos and Manobos today continue to perform gong music on small gongs suspended vertically on a frame. While the traditional name for this type of ensemble is *ahung*, the term *kulintang* is now sometimes used as obvious reference for the eight-gong set. The changes in gong size and type and the number of gongs utilized in the ensemble of the indigenous communities in Mindanao are inherently linked to repertoire and gong style. Perhaps, a most striking innovation in the playing of gong music was done by a Bagobo leader-artist when he designed a frame that could allow him to play solo much like a one-man. This he showcased in an international festival held in Manila in 1988. Change of context has indeed affected gong music where groups organize themselves into cultural troupes and develop their repertoire to fit the occasion as in festivals, ethnic music contests, foundation day programs and Christmas celebrations. In Davao for example, a recent practice among the Bagobo is to play Christmas carols on their gongs to serenade politicians, neighbors, friends including strangers with the expectation of in money or kind. In a similar manner, the gong music repertoire among the Kalingga of northern Luzon is expanded with arrangements of popular melodies rendered on their flat gong ensemble. In particular,

the melody of a popular song in the 1960s entitled “Tom Dooley” is played on the gongs by young enthusiastic Kalingga men.

Having observed the significant impact of the *kulintang* gongs on music like in Mindanao, this presentation focuses on two communities that have a long musical tradition of *kulintang* namely the Maguindanaon and Iranon both living in the town of Sultan Kudarat located in Maguindanao province and a neighboring community, the Tiboli of Lake Sebu in South Cotabato who like other highland groups have their own ensemble of hanging gongs but have included the *kulintang* in their music-making. I shall discuss the changes that are now taking place among these three communities where traditional artists continue to explore new forms of musical expressions utilizing the *kulintang*. Among the Iranon, Maguindanaon and Tiboli, the *kulintang* is a set of eight (8) knobbed gongs in graduated sizes which are horizontally laid on a long rectangular frame of wood or bamboo. It is a melody instrument usually performed in an ensemble with a drum and hanging gongs and is played in gatherings and festive occasions like weddings. Although less often today, these gongs can be played in rituals.

The Maguindanaon:

The Maguindanaon are the people inhabiting the area around the Pulangi River which is also known as the Rio Grande de Mindanao. Referred to as the “people of the flood plain”, the Maguindanaon live along river banks and streams as well as on higher ground around marshes and bays particularly the Liguasan Marsh and Illana Bay. Moreover, they may distinguish themselves as either coming from the upriver region (*sa-raya*) or from the downriver area (*sa-ilud*). The upriver region including Libutan and Datu Piang (formerly called Dulawan) is home to music masters like Samaon Sulaiman, an expert on the *kutyapi* (two-stringed lute); Tangkle Benito, a noted *sagayan* dancer and singer; and Amal Lumuntod, a skilled and innovative *kulintang* player. On the other hand, the downriver area covers those villages found along the mouth of the Pulangi River including Cotabato City and Simuay. Historically, the downriver area was the seat of the powerful Sultanate of Maguindanao, also called the Sultanate of Mindanao. Founded by Sharif Muhammad Kabungsuwan around the sixteenth century, the sultanate with its seat of power in Simuay had vast control of the southern coast of Mindanao including Davao, Saranggani, Zamboanga and Dapitan. Its great leader Sultan Kudarat was the first Maguindanaon ruler recorded in the *tarsilas* (genealogy

account) with the attached title of "Sultan" (Majul 1973:28). The upriver area was the seat of the Sultanate of Buayan. It was ruled by Raja Sirungan and his descendants in the present town of Datu Piang as its center. In between these two rivaling sultanates of Buayan and Maguindanao was the much smaller Sultanate of Kabuntalan which was referred to as Talakuku in Spanish records and much later, was given the new name Bagumbayan. Its first ruler was Dikaya, a son of a Buayan raja (Saleeby 1976:39-46).

Aside from the geographical and political differences of the upriver and downriver Maguindanaon, some musical distinctions can be noted in their *kulintang* traditions. Most obvious is the preference among upriver musicians for using a pair of large hanging gongs (*agong*) for the *kulintang* ensemble and the use of the term *duyug* to denote a type of traditional rhythm. The downriver *kulintang* ensemble usually utilizes one large hanging gong (*agong*) whereby a short mallet's padded end is used to strike (*kabasal*) the knob of the *agong* while the handle wrapped with thin metal is used to beat the gong's flat surface thus producing metallic sounds. Moreover, downriver musicians use the term *sirong* for the traditional rhythm similar to the upriver *duyug*. To better understand the changes now taking place in Maguindanaon *kulintang* music, I shall first describe its traditional performance practice as observed in a downriver village in Simuay.

The traditional gong ensemble played by the Simuay community consists of a set of eight (8) knobbed gongs (*kulintang*), a large wide-rimmed hanging gong (*agong*), a set of four (4) thin-rimmed gongs (*gandingan*) and a small hanging gong (*babandir*). It also includes a single-headed drum (*dabakan*) that is struck with two (2) thin bamboo sticks. The ensemble is collectively called *palabunibunyan* (from word *uni* meaning "sound") which is a group of loud-sounding instruments. It plays a repertoire of pieces with the *kulintang* playing the main melodic part and taking the lead role, and the other instruments in a supportive role. Sometimes, the large hanging gong (*agong*) or the set of thin-rimmed gongs (*gandingan*) may be the focal center of the ensemble particularly when a musician exhibits his or her virtuosity on the instrument and displays unusual playing techniques.

Kulintang music features a repertoire of pieces which are categorized according to rhythm and musical style. Those called *minuna* (from *una* meaning "first") and also referred to as *pinaganay* and *kamamatuan* are in the old traditional style of playing gongs. The pieces recognized as *bagu* are in a new style. Musically, pieces in *minuna* style are characterized by a predominance of single strokes and are simple or straight-forward. Understandably, this style is more performed by the older generation of musicians. Falling under *minuna* are four (4) distinct

rhythms namely *sirong*, *binalig* and *tidtu* as well as *tagunggo* which is exclusively performed for ritual. A direct translation of the Maguindanaon term *sirong* refers to a shelter where people can relax temporarily. Here at times they can have fun producing (*pangaden*) rhythmic sounds on any object available. The second rhythm *sinulog* is derived from the word *sulug* meaning “people of the Sulu Archipelago” (Kalanduyan 1996:7). While the precise connection with Sulu is yet cannot be ascertained, this music possibly relates to the Maguindanaon’s interpretation of Sulu music. *Sinulog* is in moderate tempo and is oriented towards dance. The third rhythm called *tidtu* meaning “straight” is associated with the music’s fast and continuous strokes on the gongs and drum. These four rhythms of *sirong*, *sinulog*, *tidtu* and *tagunggo* in old traditional style or *minuna* are easily differentiated through the rhythmic patterns played by the drum. (Video Item #1 *Sirong*, #2 *Sinulog*, #3 *Tidtu* and #4 *Tagunggo*).

Likewise, identified with each rhythm are stock melodies that are rendered in various versions. Being an oral tradition, *kulintang* performance reflects great freedom of interpretation in the rendering of tunes. Basic melodic shapes or contour are integrated in the specific rhythmic framework, in this case *sirong*, *sinulog* or *tidtu*. Sample notations of simple *sirong* pieces illustrate varying melodies with their corresponding modules or units, A1-A2-B1-B2 (see Illustrations 1 & 2). These melodic units may be repeated any number of times like three times after which are interconnected by transition passages. The pieces are concluded by a common formulaic cadence which tends to be standardized in the Maguindanaon *kulintang* repertoire. (Video Item #5 *Minuna a Sirong – kulintang solo* & #6 *Minuna a Sirong- kulintang ensemble*).

The modern styles of gong playing called *bagu* are a manifestation of a dynamic musical expression and the artist’s attitude of relevance and renewal of his tradition. The earliest documentation of innovations within the *kulintang* tradition was around in the upriver community of Datu Piang where *binalig* was identified as a new style (Maceda 1963: xiv & 74). Today, the term *binalig* among Maguindanaon communities refers to one of three specific rhythms in modern style of playing gongs, the other being new modern styles of *sinulog* and *tidtu*. These modern styles known as *bagu*, literally meaning “new”, are characteristically strong, speed-driven and highly ornamented. Musically, *binalig* pieces are characterized by the predominance of melodic and rhythmic ornamentations. In some instances, *binalig* is interchangeably used with the term *barikata*, meaning “ornamented”. On the other hand, modern *sinulog* features frequent double strokes on a gong center along with rhythmic syncopations and accents while those pieces in modern *tidtu* are very

fast in tempo and consist of short melodic modules that display the virtuosity of a gong player. *Binalig* as well as *sinulog* and *tidtu* in modern style are clearly delineated by the respective drum patterns; and in ensemble playing, the various instruments highlight specific accents within the selected rhythmic framework. The hanging gong (*agong*) played in the new style produces varied timbre and is explored by the performer who exhibits his talent by experimenting new and unusual techniques including shaking of gong. (Video Item #7 *Binalig*, #8 *Bagu a Sinulog*, #9 *Bagu a Tidtu*, #10 *Binalig –kulintang* ensemble).

It is generally acknowledged by downriver Maguindanaon musicians that *binalig* evolved from the traditional rhythm of *sirong* just as the upriver communities of Datu Piang recognize the development of *binalig* from the *dayug* rhythm. Musicians recall the popularity of *binalig* pieces in the 1960's. At the turn of the 20th century, another style of gong playing called *taraburutan* is in vogue among downriver communities. From its root word *burut* which can be translated as "yank with force", *taraburutan* style is closely associated with the rapid firing of guns and ammunitions. Accordingly, *taraburutan* pieces are rendered vigorously and are characterized by the incessant repetition of gong tones and stronger accents. It artistically simulates the sound of gunfire which unfortunately has become a part of their aural environment. Maguindanao province being the home of the Moro Islamic Liberation Front (MILF) continues to fight for a separate Islamic state. (Video Item #11 *Taraburutan* drum pattern and #12 *Taraburutan – kulintang* ensemble).

Taraburutan is an offshoot of *binalig* which in turn evolved from *sirong* (see Illustration 3). The most evident distinction among these is in their rhythmic density. *Taraburutan* features doubling whereby the stick is made to bounce rapidly on the drum head notably even in accented beats. *Sirong* on the hand has little doubling. *Binalig* when compared to *sirong* has propelling strokes on beats 2 and 4 which give it a characteristic modern style. Similarly, doubling distinguishes the new styles of *sinulog* and *tidtu*. The *kulintang* continues to be a popular tradition among the Maguindanaon today. It is thus likely that individual innovation will usher in new styles like the *taraburutan*.

The Iranon:

The Iranon are neighbors of the downriver Maguindanaon and the Maranao people of Lake Lanao. They live along the eastern coast of Illana Bay in areas such as Sultan Kudarat, Polloc

and Parang. Historically, they were known to be warriors, seafarers and traders. They raided villages and sold their captives as slaves. They were greatly feared by the locals and even by European sailors. An Iranon integrates easily with his neighboring communities. Depending upon his kinship ties and residence, he will live accordingly like a Maranao or Maguindanaon. The intermarriage of Iranon with Maguindanaon has effected closer interaction and assimilation with this dominant group (Laarhoven 1998:135-138). Today, Iranon settlers are found around Sabah in the districts of Kudat, Kota Belud and Lahad Datu. In passing, it can be reported that a brief research in 1998 somehow reaffirms the adaptability of the Iranon. Musically in terms of instruments and repertoire, the Iranon found in widely separated areas in Sabah share similarities with their respective neighbors. Yet significantly, an Iranon group in Kota Belud claims affinity with the Maranao in the Philippines. On the other hand, a coastal group of Iranon in Kudat has similar *kulintang* tuning as with the Maguindanaon having large intervals between gongs 2 & 3 and 5 & 6 of the set of eight (8) pot gongs.

In a visit of Sultan Kudarat in Maguindanao province in May 1999, it has been observed that Iranon gong tradition is very similar, if not the same, as that of the Simuay Maguindanaon. The Iranon play similar *kulintang* rhythms such as *sirong*, *simulog*, *tidtu* and *tagunggo* as well as *binalig* and the trendy *taraburutan*. The *sirong*, *binalig* and *taraburutan* drum patterns (Illustration 4) is closely related to the Maguindanaon patterns of the same names. Iranon versions emphasize accents and doubling in differentiating rhythms like the Maguindanaon. Iranon and Simuay Maguindanaon also show strong commonalities in playing styles – *minuna* and *bagu* which they also call *imantu* meaning “today”. A recording of Iranon *kulintang* ensemble mixed with a Simuay Maguindanaon *babandir* musician renders a familiar *binalig* piece in *taraburutan* style featuring loud and simultaneous playing of two pot gongs together against the driving rhythm of the drum and hanging gongs. (Video Item #13 Iranon *Taraburutan*)

The Tiboli:

The Tiboli are one of the indigenous communities (*lumad*) of South Cotabato. They are found living around the towns of Lake Sebu, Surallah, Tiboli, Polomolok and Kiamba. Unlike the Maguindanaon and Iranon who adhere to an Islamic faith, the Tiboli people resisted conversion to Islam although the province was under the Sultanate of Maguindanao. The Maguindanaon

regarded the native Tiboli as a source of slaves and in turn were depicted as villains in Tiboli folktales (Casal 1978:29). Today, many Tiboli are Catholic Christians due to the missionary work of the Santa Cruz Mission in Lake Sebu. Yet, the people continue to practice many traditional customs and beliefs centered on myths and animism. Traditionally, Tiboli artists particularly weavers, singers and musicians are guided by spirits and deities in order to produce beautiful works and handicrafts for which the people are known.

The traditional gong ensemble of the Tiboli is the *s'lagi* (also *s'magi*). It consists of three or more hanging gongs featuring one gong functioning as ostinato referred to as *tang* and other gongs jointly creating short melodies known as *utom*. It is usually performed by two people where one person plays the ostinato gong and the other, the melody gongs. The older type of *s'lagi* is said to be limited to only three gongs as evidenced in a piece entitled *S'lagi Tau Gana*, meaning “gong playing of ancestors”. Today, the Tiboli gong ensemble generally consists of four or five gongs.

The Tiboli gong ensemble features a repertoire of pieces of which many are programmatic and inspired from sounds of nature and their environment. Compositions simulate the sounds of the river (*S'lagi Luk Mekulen*), wind (*S'lagi Luk Lenos*), beating of horse hooves (*S'lagi Legedeg Kuda*), rice-stalk played as an aerophone (*Utom feu*) and bamboo tube zither (*Utom S'ludoy*). Moreover, other pieces relate to gong playing techniques such as meeting of hands (*Senselong*), crossing over of hands (*Senfifay*) and slow beating of gongs (*S'lagi Batul*). (Video Item #14 *S'lagi Tau Gana* utilizing only three gongs and #15 *S'lagi Senfifay* played with four gongs).

The expansion of the Tiboli gong ensemble from three gongs to four, five or even more instruments is indicative of traditional musicians desire to explore new ways of creating pieces. Some musicians express the possibility of increasing the number of gongs to as many as eight depending upon the availability of the instruments. The use of more gongs enables the traditional musicians and artists in their own right to creatively explore the melodic and rhythmic expanse of both traditional and new musical ideas.

The Tiboli today have adopted the Maguindanaon *kulintang* which they call *k'lintang*. The instrument is usually combined with a large wide-rimmed gong (*b'lowon*) and a double-headed cylindrical drum (*t'nonggong*). While the Maguindanaon *kulintang* ensemble with five performers that of the Tiboli *k'lintang* consists of three musicians. The *k'lintang* player sits on the floor with

the drummer at his side while the third musician stands as he plays the *b'lowon*. The relatively large and heavy gong hangs from a high beam or tall tree giving the player room to use emphatic strokes as he executes his rhythmic pattern on the gong. One particular player from Lemsnolon quite spontaneously moved into dance-like exhibition as he played the *benalig* rhythm on the *b'lowon*. The Tiboli *k'lintang* repertoire is very much varied depending on the background of the player. For example, one player who lived in Polomolok located near General Santos City and has more contact with the Maguindanaon has pieces with names such as *sendulug*, *benalig* and *tinidtu* which evidently relate to the Maguindanaon *sinulog*, *binalig* and *tidtu*. In addition, he plays a rhythm named *klot* which is reminiscent of the Maguindanaon *sirong* rhythmic motive. In a comparison of rhythmic patterns, the Tiboli *tinidtu* and Maguindanaon *tidtu* are the same while the Tiboli interpretation of *sendulug* and *benalig* are distinct while nevertheless displaying some resemblance with the Maguindanaon's *sinulog* and *binalig*, respectively (Illustration 5). For example, the Tiboli *sendulug* features a four-beat pattern with accents on the first and fourth beats where both hands strike together the drum. The Tiboli *benalig* consists of a two-beat pattern with syncopation and contrasts with the Maguindanaon *binalig* of four beats which is characterized with regular drum strokes. On the other hand, Tiboli's use of accents at the beginning, middle and end of the *benalig* pattern suggests some kind of relationship with the Maguindanaon *binalig* which also features three points of rhythmic emphasis.

In another village, a Tiboli musician treats the *k'lintang* much like the traditional gong ensemble of *s'lagi*. Being an accomplished player of *s'lagi*, he simply executes the the stereotype patterns of his musical repertoire on the new instrument, in this case, the *k'lintang*, and at the same time explores the full complete eight gongs as he recreates his pieces. In the piece *Senselong* (meeting of hands) for example, he plays short melodic units in ascending and descending sequences throughout the eight gongs. He preserves the essence of the piece yet expounds on it with new compositional technique of sequencing which represents an innovation in the context of Tiboli community. Furthermore, there is change in playing technique where a shift from vertical hand position to horizontal is required while retaining the kinetic movement of hands meeting together. Just as there is a logical shift from the *s'lagi* to the *k'lintang*, the traditional functions of *s'lagi* in celebrations like marriage and festive gatherings can be assumed by the *k'lintang*. Similarly, the *k'lintang* can be used to accompany dances as a substitute of the drum (*t'nonggong*) and percussive sticks (*kemsal*). The integration of *k'lintang* into Tiboli society exemplifies a people's interest in

accepting new and “technology” to enrich and enliven their culture materials. (Video Item # 16 *S’lagi Senselong*, #17 *K’lintang Senselong* and #18 *Benalig – K’lintang* ensemble).

The assimilation of *k’lintang* into Tiboli culture likewise manifests the dynamism of their music. The creation of new compositions by artists with access to a wider choice of pitches on the eight-gong *k’lintang* as compared to the traditional *s’lagi* with three to five gongs represents an openness and expanded musical world-view. New compositional and playing techniques are explored as seen in the Tiboli’s re-interpretations of traditional *s’lagi* pieces. They adopt materials from their neighbors like their own as they have done with the Maguindanaon *kulintang* and so doing create unique syncretic-based musical forms.

Philippine gong traditions such as those found among the Maguindanaon, Iranon and Tiboli of Mindanao continue to be vibrant with change. The exploring of new playing styles and techniques as seen in their modern *kulintang* pieces and exemplified in *taraburutan* among the Maguindanaon and Iranon are indeed expressions of the traditional artists’ aspirations to innovate and search for new ideas in the performing arts.

Acknowledgment

I wish to acknowledge The Japan Foundation and The Toyota Foundation-SEASREP for supporting the kulintangan research project in cooperation with the University of Malaya Cultural Centre. I wish to thank Maguindanaon traditional musician and colleague Prof. Aga Mayo Butocan for her valuable insights on Maguindanaon and Iranon culture.

References

Banker, John E.

- 1984 “The Illanun Language,” In *Languages of Sabah: A Survey Report* edited by Julie K. King and John Wayne King. Australia: Australia National University.

Butocan, Aga Mayo

- 1987 *Palabonilayan: A Repertoire of Musical Pieces for the Maguindanaon Kulintangan*. Manila: Philippine Women’s University.

Casal, Gabriel

- 1978 *T’boli Art*. Makati: Ayala Museum.

Forsberg, Vivian

- 1992 “A Pedagogical Grammar of Tiboli,” *Studies in Philippine Linguistics* 9 (1): 1-110.

Gowing, Peter Gordon

1979 *Muslim Filipinos: Heritage and Horizon*. Quezon City: New Day Publishers. Ito, Reynaldo C.

1971 *Maguindanaon, 1860-1888: The Career of Datu Uto of Buayan*. Marawi City: Mindanao State University.

Kalanduyan, Danongan

1996 "Instruments, Instrumentation, and Social Context of Maguindanaon Kulintang Music," *Asian Music* 27 (2): 3-18.

Laarhoven, Ruurdje

1998 "A Passion for Plaids: A Historical Consideration of Maguindanaon Textiles," In *From the Rainbow's Varied Hue: Textiles of the Southern Philippines*, edited by Roy W. Hamilton. Los Angeles: UCLA Fowler Museum of Cultural History, University of California.

Maceda, Jose

1963 "Music of the Maguindanaon in the Philippines," Ph.D. dissertation, University of California, Los Angeles.

Mora, Manolete

1987 "The Sounding Pantheon of Nature," *Acta Musicologica* 59: 187-212.

Majul, Cesar

1972 *Muslims in the Philippines*. Quezon City: University of the Philippines Press.

Posner, Karen

1996 "A Preliminary Analysis of Style in Maguindanaon Kulintang Music," *Asian Music* 27(2): 19-32.

Saleeby, Najeeb M.

1976 *Studies in Moro History, Law and Religion*, vol. 24. Manila: Filipiniana Book Guild.

Scholz, Scott

1996 "The Supportive Instruments of the Maguindanaon Kulintang Ensemble," *Asian Music* 27 (2): 33-52.

Sullivan, Robert, O.M.I., compiler

A Maguindanaon Dictionary. Cotabato City: Notre Dame University.

Terada, Yoshitaka

"Variational and Improvisational Techniques of Gandingan Playing in the Maguindanaon Kulintang Ensemble," *Asian Music* 27 (2): 53-79.

Attached Illustrations

Illustration 1: Maguindanaon *Sirong* 1

Illustration 2: Maguindanaon *Sirong* 2

Illustration 3: Transformation of Maguindanaon drum rhythms from
Minuna (old style) to *Bagu* (new style)

Illustration 4: Iranon drum rhythms of *Sirong*, *Binalig* and *Taraburanan*

Illustration 5: Comparison of Tiboli and Maguindanaon drum rhythms

Illustration 1: Maguindanaon *Sirong* 1 (Butocan 1978: 36-37)

SIRONG 1

Illustration 2: Maguindanaon *Sirong* 2 (Butocan 1978: 38-39)

SIRONG 2

Illustration 3: Transformation of Maguindanaon drum rhythms from
Minuna (old style) to *Bagu* (new style)

Minuna a Sirong

Binalig

Taraburutan

<<<<>>>>

Minuna a Sinulog

Bagu a Sinulog

<<<<>>>>

Minuna a Tidtu

Bagu a Tidtu

Illustration 4: Iranon drum rhythms of *Sirong*, *Binalig* and *Taraburutan*

Sirong

Binalig

Taraburutan

<<<<>>>>

Illustration 5: A Comparison of Tiboli and Maguindanaon drum rhythms

Tiboli

Maguindanaon

Klot

Sirong

Sendulug

Sinulog

Benalig

Binalig

Tinidtu

Tidtu

<<<<>>>>

亞太傳統藝術論壇學術研討會 學術研討會

Asia-Pacific Traditional Arts Forum/Conference

發言單 Note of Statement

菲律賓傳統銅鑼音樂的現代趨勢

Current Trends in Philippine Gong Traditions

／菲利希答·普甸特 (菲律賓) Dr. Felicidad A. Prudente (Philippines)

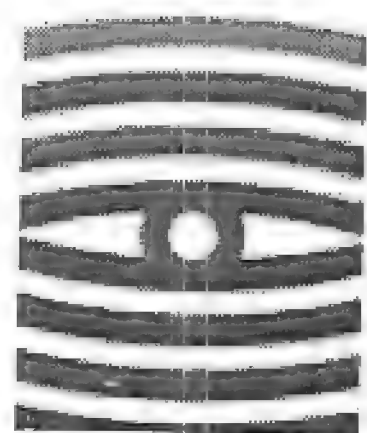
姓名 Name :

國籍 Nationality :

職稱 Professional Rank :

請在發言之後交給工作服務人員，謝謝！

Please hand it to staff after making statement. Thanks.



亞太傳統藝術論壇

Asia-Pacific Traditional Arts Forum

學術研討會 Conference

維吾爾族十二木卡姆——

一個印度、波斯／阿拉伯與中國音樂文化融合的產物

The Influences of India, Persian/ Arabic, and Chinese
Musical Culture on Uighurian on Ikki Muga

蔡宗德（台灣）

Dr. Tsai, Tsung-Te (Taiwan)

行政院文化建設委員會 指導

Directed by the Council for Cultural Affairs,
The Executive Yuan, R.O.C.

國立傳統藝術中心籌備處 主辦

Hosted by the Preparatory Office of
National Center for the Traditional Arts

國立藝術學院 承辦

維吾爾族十二木卡姆— 一個印度、波斯／阿拉伯與中國音樂文化融合的產物

蔡宗德

本文旨在針對維吾爾族「十二木卡姆」(*On Ikki Muqam*)發展過程中，受到外來音樂文化影響的初步探析。新疆由於地處印度、波斯／阿拉伯及中國之間的樞紐位置，過去藉著絲路而成爲溝通東西文化交流的主要管道，而這也促使了新疆成爲各民族文化的鎔爐。因此，我們可以發現新疆各種傳統藝術，例如繪畫、雕刻、建築、書法、音樂、舞蹈等，往往結合印度、波斯／阿拉伯或中國等國家的文化要素，而產生出具有特殊風格的新疆藝術文化，這種現象在維吾爾族傳統音樂「十二木卡姆」中更是明顯。因此，爲了要分析說明維吾爾「十二木卡姆」中與印度、波斯／阿拉伯以及中國音樂文化之間的關聯，本文乃根據歷史文獻與田野資料分析，將論文分爲四個部分來討論：一、維吾爾族「十二木卡姆」的型成與發展；二、歷史上西域大曲樂曲結構與印度音樂關係；三、波斯／阿拉伯音樂文化對「十二木卡姆」的影響；四、「十二木卡姆」中的中國漢民族音樂要素；五、結論。

前 言

在民族音樂學的領域中，有關不同音樂文化體系接觸而產生文化融合(syncretism)現象的討論已經很多(Merriam 1964:313-315; Nettl 1983: 353; Blacking 1995:137-139)，這種不同文化傳統彼此學習和交流而產生的一種新文化綜合體的研究所以會受到如此的重視，除了因爲它涉及音樂文化傳播與音樂風格形成等複雜問題外，它也常是音樂發展過程的重要關鍵，這也就是爲什麼「音樂文化融合」的研究一直都是民族音樂學界重要的研究議題。而新疆維吾爾族音樂文化，特別是「十二木卡姆」就是這種音樂文化融合最好的例子。

新疆是一個多元民族的地區，其中包含了維吾爾、哈薩克、吉爾吉斯、塔吉克、烏茲別克等四十七個民族，因此民族文化與民族文化之間的相互影響非常的普遍，再加上新疆地處波斯／阿拉伯、印度、及中國之間的樞紐位置，過去藉著絲路而成爲溝通東西文化交流的主要管道，這也促使了身爲新疆主要民族的維吾爾族吸收不同音樂文化體系特性而產生新的音樂文化系統，而有維吾爾「音樂之母」雅譽的十二木卡姆(*On Ikki Muqam*)更是這種音樂文化融合的代表。

本文最主要的目的就是嘗試著去探討十二木卡姆如何受到印度、波斯/阿拉伯及中國音樂文化影響而發展出維吾爾族的古典音樂文化體系。

維吾爾族「十二木卡姆」的歷史發展

由於缺乏可信的史料，要研究維吾爾十二木卡姆(On Ikki Muqam)的歷史是有些許的困難。誠如 Abdulaziz Khashimov 所言：

十二木卡姆源自於東土耳其的事實是可以被解釋的，但是由於維吾爾人多次遭到外族的侵略人民顛沛流離，而使得他們所創造的文物被破壞、許多書籍文獻也因此流散到其他國家(1992:312)。

如今要研究維吾爾族十二木卡姆的歷史發展，大概只能從少數的中文史料、外文專著或維族的口傳歷史來收集。而唯一與十二木卡姆相關的維文史料則是 1854 年由維吾爾人 Mogiz 所撰寫的《樂師史》(*Tavarixi Muzikiyun*)一書，然而該書僅記載喀什木卡姆部份，其餘五種木卡姆(哈密、吐魯番、伊犁、多朗與和闐木卡姆)歷史發展多為口傳歷史，少有文字史料可查。

喀什木卡姆起源自何時已不可考，然而根據《樂師史》記載，喀什木卡姆約在西元十六與十九世紀經過兩次的系統化之後才形成今日的規模。喀什木卡姆第一次的系統化是在西元十六世紀，由當時葉爾羌汗國王后阿曼妮莎汗(Amannisahan Nafisi)與宮廷音樂家玉素甫·卡地爾汗(Yusup Khadirkhan)主導，並邀請許多當代樂人收集改編民間歌曲或新寫作品，完成了十六套木卡姆音樂(參見表一)，也就是現在喀什木卡姆的木卡姆巴斯(*muqambesh*)與穹乃格曼(*cong naghmah*)部份。¹第二次系統化是在 1879 年喀什樂人艾里姆·賽里姆(Elim Selim)、穆罕默德·毛拉(Mohammad Molla)與葉爾羌樂人薩依德·瓦里地(Said Walidi)三人把當時民間流行的達斯坦(*dastan*)與麥西熱普(*mashrap*)樂曲加入原有的木卡姆巴斯與穹乃格曼部份，而成為現今的喀什木卡姆(Tsai 1998:66-68)。由此看來，原始的喀什木卡姆應該僅指木卡姆巴斯與穹乃格曼部份，達斯坦與麥西熱普是後來加入的，這也就是為什麼在新疆並非所有套曲都可以稱為木卡姆，木卡姆一定要有木卡姆巴斯與穹乃格曼兩部份，尤其是木卡姆巴斯更是不可或缺。

¹ 西元十六世紀的喀什木卡姆共有十六套，其中的 *vesal*, *chahar zelep*, *biatek* 與 *ishilet angez* 四套已流失，目前只剩十二套。

木卡姆名稱	編曲或創作者	木卡姆名稱	編曲或創作者
1. Uzkhal	Al-Farabi	9. Mushavirek	Paliwang Mohammad Kushitenge
2. Rak	Al-Farabi	10. Biatek	Paliwang Mohammad Kushitenge
3. Oshak	Al-Farabi	11. Dugah	Paliwang Mohammad Kushitenge
4. Iraq	Mawllana	12. Segah	Paliwang Mohammad Kushitenge
5. Adjam	Abdu Rahman Jami	13. Chargah	Paliwang Mohammad Kushitenge
6. Nawa	Al-Sheykh Nawai	14. Pandjigah	Paliwang Mohammad Kushitenge
7. Vesal	Yusup Khadirkhan	15. Chebiyat	Yusup Siddiq
8. Chahar Zelep	Paliwang Mohammad Kushitenge	16. Ishilet Angez	Amannisahan Nafisi

表一：葉爾羌汗國時期的十六套木卡姆

雖然在維文與漢文史料中並沒有直接記載維吾爾十二木卡姆的起源，然而在漢文史料中卻有許多與十二木卡姆結構相似的西域大曲歷史的記載，這些資料或許可以提供我們對西域大曲與十二木卡姆之間關係的探討，進而藉此了解十二木卡姆的可能起源。

歷史上西域大曲樂曲結構與印度音樂關係

許多學者深信十二木卡姆的前身應為唐宋時期的大曲，而唐宋大曲則深受漢張遷赴西域所帶回的《摩訶兜勒》所影響（關也維 1982；錢伯泉 1991；周菁葆 1988）。Laurence Picken 在與 Mark Slobin 的對話中曾指出：

維吾爾的史料中指出東土耳其斯坦（維吾爾）的木卡姆有一個相當古老的起源，可能追溯中國唐代時期（西元 7-10 世紀）的中亞。如此看來木卡姆應可視為漫長歷史影響下的中亞音樂形式（c. f. Beliaev 1975:253）。

因此從《摩訶兜勒》和唐宋大曲的樂曲結構分析中，我們或許可以看到維吾爾木卡姆歷史發展的雛型。

一般而言《摩訶兜勒》被認為是中國歷史上第一個組曲的形式，它是由張騫於西元前 123 年從樓蘭和車師帶回中原（唐·房玄齡等 1976:715；宋·王灼 1985:218），而維吾爾的學者穆罕默

德·伊明(Muhammad Imin) (1992:89)則更明確指出張騫帶回《摩訶兜勒》的確切地點是哈密。漢代協律都尉李延年根據《摩訶兜勒》重新改編成組曲式的軍樂《新聲二十八解》。

根據中國大陸學者研究，《摩訶兜勒》一詞為印度梵文 *mahadur* 的音譯，學者瓦特爾斯更進一步指出 *mahadur* 源自梵文 *maha-turya* (關也維 1982:9; 錢伯泉 1991:33)。根據《梵和大詞典》(荻原雲來 編 1979: 547,1011)解釋，*maha* 是偉大的、大的或大量的意思，*turya* 指的是伎樂、音樂、鼓樂、鐃鈸或樂器之意。根據維吾爾文學者劉義棠的說法，在語言學中字母 *t* 可以與鄰近音 *d* 互換，而 *ya* 為無意助詞可以從 *dur* 中省略。在《五體清文鑑》(Jitsuzo et al 1996:404)一書中也解釋，*dur* 這個字在維吾爾文和蒙古文中皆為鼓樂之意。如此一來，《摩訶兜勒》或 *mahadur* 則可譯為「大曲」，特別指的是以鼓、鐃、鈸等打擊樂器為主的大型鼓吹樂曲應無異議。

在維吾爾族與漢族中也有許多名詞同樣意指大型樂曲。例如，現今喀什木卡姆的第一部份穹納格曼(*chong naghmah*)，被認為是喀什木卡姆的原型，其維吾爾文就是大型樂曲之意；哈密木卡姆第二套曲 *Ulugdur*，在古維吾爾語中同樣指大型音樂；而唐宋《大曲》也有著相同的意義。若是從語意與歷史的發展過程來看，實在很難不讓我們聯想維吾爾十二木卡姆、唐宋大曲、西域《摩訶兜勒》與印度 *mahadur* 之間的關係。

從樂器的使用上來看，《摩訶兜勒》是以鼓、鐃、鈸等打擊樂器為主的大型鼓吹樂曲，這與唐宋大曲、維吾爾族納格拉合奏(*naghra ensemble*)極為相近。以唐宋大曲的龜茲樂為例，根據《舊唐書》的作者劉昫所述：

自周、隋以來，管弦雜曲將數百曲，多用《西涼樂》；鼓舞曲多用《龜茲樂》。其曲度皆時俗所知也…其使用樂器包括豎箏篪、琵琶、五弦琵琶、笙、橫笛、簫、篳篥、毛員鼓、都曇鼓、答臘鼓、腰鼓、羯鼓、雞婁鼓、銅鈸、貝各一件。毛員鼓現今已不復見(劉昫 1980:1068-71)。

上面所提到《龜茲樂》所使用的 15 件樂器中，有 6 個鼓和 1 個鈸，如同《摩訶兜勒》，其打擊樂器特別是鼓佔有極重要的地位。龜茲是唐代佛教的中心地，而它的音樂顯示出了同時期受到印度的影響，日本的民族音樂學家岸邊成雄(1973:506)也曾指出西域音樂系統的根基，包括哈密和龜茲，是屬於印度音樂的一支。雖然漢代的龜茲樂的樂譜並未流傳下來，但史料中卻提供了一些證據指出龜茲樂是一種帶有印度色彩的鼓吹樂。

新疆常用來演奏木卡姆音樂的納格拉合奏在樂器編制上也與《摩訶兜勒》、《龜茲樂》有其類似處。納格拉合奏一般包括了一到二支嗩吶，一或數對納格拉鼓，規模大者常加入吹管樂器喀納依(*karnay*)與冬巴克鼓。如果暫且去除掉新疆受到波斯/阿拉伯樂器影響，我們會發現無論是《摩訶兜勒》、唐宋大曲或維吾爾族十二木卡姆在樂器的使用上都是以鼓吹樂的型式來呈

現。

從樂曲結構上來看，受到印度影響的唐宋大曲與十二木卡姆穹納格曼部份也有許多相似之處。無論是唐宋大曲或是十二木卡姆都是一種綜合性的音樂型態，兩者都包括器樂、聲樂和舞曲三種表演型態(楊蔭瀏 1985:II-32；Tsai 1998:18-28)。唐宋大曲可以分為三個部分——散序(散板的前奏曲)，歌頭和舞遍。散序是一種器樂獨奏、輪奏或合奏，沒有歌唱及舞蹈；歌頭是以歌唱為主，用器樂伴奏，可以伴隨舞蹈也可以沒有舞蹈；舞遍則是以舞蹈為主，器樂伴奏，歌或不歌不一定。在十二木卡姆方面，以喀什木卡姆為例，整個套曲也是由歌曲、器樂間奏曲(又稱「瑪呼里」，阿拉伯文為 *marghuli*)與舞蹈所構成。

在樂曲速度變化上，唐宋大曲的散序是散板的器樂曲，歌頭的速度由慢過渡到略快，到了舞遍其速度由散板開始而後漸漸地加快最後又回到慢板。而在十二木卡姆穹納格曼部份，其木卡姆巴斯(*muqam besh*)為散板，歌曲與器樂間奏曲則由慢板漸快至快板，偶爾回到慢板結束。如果我們把唐宋大曲與十二木卡姆兩相比較，兩者的速度變化順序幾乎相同，皆是由散板經慢板轉到快板，偶爾回到慢板結束。

從以上的分析中我們可以發現，無論從語源學、樂器的使用、表演的型態甚至是樂曲速度的變化等層面來看，《摩訶兜勒》、唐宋大曲與新疆維吾爾族十二木卡姆似乎有著一定的歷史關係存在。因此，我們相信《摩訶兜勒》與唐宋大曲已經為十二木卡姆提供了音樂結構的基礎。然而，無論是《摩訶兜勒》或唐宋大曲都受到印度佛教與音樂文化的影響，在此情況之下，我們雖然不敢說十二木卡姆與印度音樂有著直接的關係存在，但間接的關係應該是無法避免。

波斯／阿拉伯音樂文化對「十二木卡姆」的影響

雖然伊斯蘭教進入新疆可能比阿拉伯人於西元 750 年侵入 Tiraz (或 Talas) 地區還早，但是它卻並未廣泛流傳直到西元十世紀末，隨著喀拉汗王朝(Karakhanate, 607-1211 A.D.) Satuk Boghra Khan 以及其跟隨者的影響，伊斯蘭教在 Yusuf Kadir Khan(1026-1032 A.D.)的任內變成新疆的國教，其範圍也僅限於新疆西南部的喀什(Kashgar)與和闐(Khotan)等地。喀拉汗王朝一直到 13 世紀初滅亡，新疆的政權落入西遼(kara-Khitay)與察合台汗國(Chaghatay Khanate, 1227-1307 A.D.)。因為漢化的西遼偏好儒、佛文化，而察合台人多半傾向於本土的宗教儀式、游牧的傳統與風俗，因此伊斯蘭教在新疆的傳播非常的緩慢。結果東疆(包括吐魯番和哈密)直到 15 世紀末才成為伊斯蘭世界的一部份。

喀拉汗王朝對於新疆和阿拉伯-波斯文化的交流扮演著舉足輕重的角色。在喀拉汗於西元

999 年佔領了布哈拉後，西喀拉汗的首都便於西元 1041 年定都於薩馬爾干，而維吾爾的文化便傳播到中亞與波斯(Grousset 1970:144-8)。在這段期間，維吾爾語成為了當時的官方語言。因此所有人都必須學習維吾爾語。15 世紀著名的詩人 Nawai 曾宣稱在當時代凡是有名望的詩人與學者皆懂得維吾爾語。而人們有時也會憑著維吾爾語使用的能力來評斷一個學者的學識(劉志霄 1985 : 171)。著名的維吾爾文學經典福樂福樂智慧(*Kutaoqu Bilik*)是喀拉汗王朝時期的作品。這部作品聞名於中東一帶，無人不知無人不曉(*ibid*:173)。

阿拉伯與波斯的文化隨著伊斯蘭教進入新疆，在某一程度上影響了十二木卡姆。喀拉汗王朝時期，維吾爾人在宗教與政治的事務上大量使用阿拉伯和波斯的術語(*ibid*:226)，直到 13 世紀，在龜茲、喀什、吐魯番的大曲中逐漸採用阿拉伯與波斯的名詞，到了 15 世紀時的十二木卡姆則大部分都用阿拉伯與波斯的名詞(周菁葆 1988:243)。Johanna Spector (1967:440)在討論中亞音樂時曾提出：

另一方面，大部分中亞音樂的名詞是借用自阿拉伯和伊朗。舉例來說，一些樂器的名詞，如 *rabab*, *tanbur*, *naghara*, *qanun*；以及某些調式(*muqam*)的名稱，如阿拉伯的 *bayat* 和 *hijaz*。其它的樂器如 *dutar*, *setar*, *chartar*, *panjtar*, *shashtar*, *chang*, *nay*, *daira* 以及 *dool*；加上 *muqam rast*, *dugah* 和 *segah* 則是波斯的名稱。

如今，在十二木卡姆中仍可發現許多阿拉伯與波斯的名詞，例如達斯坦(*dastan*，波斯文為「指法」之意)、麥西熱普(*mashrap*，阿拉伯文為「飲酒的地方」之意)、恰爾朵(*chargah*，波斯文為「第四」之意)、朱拉(*gula*，阿拉伯文為「歡愉」之意)、賽乃姆(*sensm*，阿拉伯文為「美麗」之意)、瑪呼里(*marghuli*，阿拉伯文為「華彩」之意)等等。

十二木卡姆所使用的樂器同樣也受到阿拉伯與波斯的影響。根據周菁葆 (1988:247-249)的陳述，十二木卡姆所使用的樂器在四種情況下受到影響：第一，原屬新疆傳統樂器，但在中東地區也廣受喜愛，並且採用阿拉伯或波斯的名稱，例如納格拉(*naghara*)；第二，樂器藉用阿拉伯與波斯的名稱之外，其型制卻與阿拉伯同名樂器的型制卻不相同，例如維吾爾的奈伊(*nay*)是橫吹的木製的氣鳴樂器而阿拉伯的卻是蘆葦管身的直吹氣鳴樂器；第三，原屬阿拉伯和波斯的樂器，但卻被大量的被十二木卡姆所使用，例如獨它爾(*dutar*)、達甫(*daf*)等；第四，原本來自於阿拉伯和波斯的樂器，但被維吾爾人重新改造，例如塞它爾(*setar*)和艾捷克(*ajiek*)都增加了許多的共鳴弦。

在音階系統方面，雖然十二木卡姆的音階使用不盡相同，例如喀什木卡姆使用七聲音階、多朗木卡姆使用六聲音階、哈密木卡姆使用五聲音階，但是所有的十二木卡姆都或多或少採用

中東普遍流行的微分音系統。以喀什木卡姆為例，部份曲調它們的 do、re、fa、sol 比西方自然音階稍高約四分之一音，mi 音則稍低約四分之一音(十二木卡姆整理工作組 1960:67)。哈密木卡姆中的 fa 比西方自然音階稍高約四分之一音，si 音則稍低約四分之一音(蔡宗德 1996)。

「十二木卡姆」中的中國漢民族音樂要素

縱觀中國與西域的交通史中，音樂文化往往透過政治、戰爭、通婚、移民等因素而有所互動，由西域傳入中國的樂器、樂曲、律制等音樂文化不勝枚舉(周吉 1996:3-12)。而中國對新疆音樂文化的影響除了歷史上例如笙等少數樂器流傳至西域外，學者一般認為主要是在五聲音階的流傳以及中國二胡導致部份新疆艾捷克型制的改變，而這些影響也都反應在維吾爾族十二木卡姆音樂上。

五聲音階系統在世界許多的音樂中都可以找得到，例如印尼的 *slendro* 系統、印度五音音階系統，甚至北美印地安民歌之中都有五聲音階的存在，而中國由大二度與小三度組成的五聲音階系統“宮商角徵羽”更是成為中國音樂的重要特性，而這種具中國特性的音階系統在維吾爾民歌與十二木卡姆中一樣找得到，特別是在哈密木卡姆中更是明顯。

儘管在哈密木卡姆 251 首樂曲中，七聲音階有 113 首，六聲音階有 78，五聲音階的曲子只有 60 首，然而根據筆者研究，哈密木卡姆中許多的七聲或六聲音階系統中的 *fa* 與 *si* 兩音常只是經過音或裝飾音，在此情況之下，五聲音階明顯的成為哈密木卡姆的主要音階系統(Tsai 1998:189)。學者一般認為這種五聲音階的運用應是受到中國的影響，正如 Johanna Spector(1967:440)所說中亞地區使用的五聲音階都是來自東方，Sabin Trebinjac 與 Jean During(1990:23)則進一步解釋哈密木卡姆以五聲音階為主，可能是因為哈密臨近甘肅，而受到漢族、回族的影響所致。

另一個十二木卡姆可能受到中國影響的是哈密木卡姆所使用的擦弦樂器——哈密艾捷克(*Qumul Aijek*)。艾捷克是流行維吾爾族的擦弦樂器，但在哈密流傳的型制卻與一般艾捷克不同，其形似中國胡琴，故又稱「哈密胡琴」。維吾爾族一般使用的艾捷克源自伊朗的擦弦樂器卡曼徹(*kamanche*)，維族艾捷克一般為長桿、半圓球形木製音箱，面蒙馬皮或驢皮，除了兩根主奏弦，尚有六至十根共鳴弦。然而哈密艾捷克型制卻不甚相同，其琴桿為木製配以金屬製圓筒音箱，張鋼絲弦兩根作為主奏弦，有六至十二根共鳴弦，馬尾琴弓夾於兩根主奏弦之中演奏。由於哈密地區臨近中國甘肅省，自古至今多為漢、維共居之地，再加上哈密艾捷克無論其型制或演奏方法都與中國胡琴極為相似，因此學者一般認為哈密艾捷克應該是受到中國音樂文化影響所造成。

結 論

縱觀新疆維吾爾族十二木卡姆的發展過程來看，除了中國因為地理位置等因素對十二木卡姆產生影響外，印度與波斯/阿拉伯則是隨著佛教與伊斯蘭教的傳播而促使其音樂文化進入新疆產生中國、印度與波斯/阿拉伯音樂文化融合的維吾爾十二木卡姆音樂。其中印度音樂文化雖然對現今十二木卡姆沒有直接的影響，但其組曲型態的樂曲結構、速度變化模式以及各種打擊樂器為主的大型鼓吹樂曲，都間接影響了十二木卡姆音樂的發展。波斯/阿拉伯音樂文化對十二木卡姆主要影響在於各種音樂詞彙的運用、獨它爾等傳統樂器傳入以及微分音系統的使用等。致於中國漢民族音樂文化對十二木卡姆的影響並不多，主要是五聲音階系統以及樂器型態，並且主要發生在東疆的哈密木卡姆，對其它地區の木卡姆影響較小。儘管新疆維吾爾族十二木卡姆結合了印度、波斯/阿拉伯與中國等國家的音樂文化要素，由於維族豪邁個性以及對音樂舞蹈的愛好，再加上新疆土地廣大，因而產生出具有特殊區域性風格的新疆十二木卡姆音樂文化。

參考書目

周吉

- 1996 〈新疆民族民間器樂曲綜述〉，《中國民族民間器樂曲集成—新疆卷》，周吉主編，北京：新華書店。

周菁蓀

- 1988 《絲綢之路的音樂文化》，烏魯木齊：新疆人民出版社。

岸邊成雄

- 1973 《唐代音樂史的研究》，台北：臺灣中華書局。

荻原雲來 編

- 1979 《梵和大詞典》，台北：新文豐出版公司。

楊蔭瀏

- 1985 《中國古代音樂史稿》，第二冊，台北：丹青圖書有限公司。

蔡宗德

- 1996 〈新疆維吾爾木卡姆音樂種類及其比較研究〉，《中國音樂學術研討會論文集》，中華國樂學會。

劉志賈

- 1985 《維吾爾族歷史(上編)》，北京：中國社會科學出版社。

錢伯泉

- 1991 〈最早內傳的西域樂曲《摩訶兜勒》研究〉，《新疆藝術》，1:33-37。
- 關也維
- 1982 〈木卡姆的形成及其發展〉，《新疆藝術》，4:8-19。
- Beliaev, Viktor M.
- 1975 *Central Asian Music: Essays in the History of the Music of the Peoples of the U.S.S.R.* Edited and Annotated by Mark Slobin. Translated from the Russian by Mark and Greta Slobin. Middletown: Wesleyan University Press.
- Blacking
- 1995 *Music, Culture, and Experience: Selected Papers of John Blacking*. Reginald Byron ed. Chicago: University of Chicago Press.
- Grousset, Rene
- 1970 *The Empire of the Steppes: A History of Central Asia*. Translated from the French by Naomi Walford. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.
- Jitsuzo, Tamura et al. ed.
- 1966 《五體清文鑑》 [*Quintolingual Manchu Dictionary*]. 2 vols. Kyoto: Institute for Inland Asia Studies Faculty of Letters, Kyoto University.
- Khashimov, Abdulaziz
- 1992 "'On Ikki Muqam" and its Local Features: On the Example of the Structure of the Ili Muqams,' *Regionale maqam-Traditionen in Geschichte und Gegenwart*. Materialien der 2. Arbeitstagung der Study Group "maqam" des international Council for Traditional Music vom 23. bis 28. März 1992 in Gosen bei Berlin.
- Merriam, Alan
- 1964 *The Anthropology of Music*. Evanston, Ill.: Northwestern University Press.
- Mogiz, Molla Ismatulla Binni Molla Nematulla
- 1982 *Tavarixi Muzikiyun* [History of Musicians] (in Uighurian). Urumqi: Millatlar Nasriyati.
- Nettl, Bruno
- 1983 *The Study of Ethnomusicology: Twenty-nine Issues and Concepts*. Urbana, Chicago: University of Illinois Press.
- Spector, Johanna
- 1967 "Musical Tradition and Innovation," *Central Asia: A Century of Russian Rule*. Edward Allworth ed. New York: Columbia University Press.
- During, Jean and Sabine Trebinjac
- 1990 Supplement to the CD-Edition: *Turkestan Chinois /Xinjiang Musiques Ouigoures*. Paris.
- Tsai, Tsung-te
- 1998 *The Music and Tradition of Qumul Muqam in Chinese Turkistan*. Ph.D. Dissertation, The University of Maryland, Baltimore County.

亞太傳統藝術論壇學術研討會 學術研討會
Asia-Pacific Region Traditional Arts Forum/Conference

發言單 Note of Statement

維吾爾族十二木卡姆——一個印度、波斯／阿拉伯與中國音樂文化融合的產物
The Influences of India, Persian/Arabic, and Chinese Musical Culture on Uighurian on Ikki Muga
／蔡宗德 (台灣) Dr. Tsai, Tsung-Te (Taiwan)

姓名 Name :

國籍 Nationality :

職稱 Professional Rank :

請在發言之後交給工作服務人員，謝謝！
Please hand it to the staff after making statement. Thanks.

